KUNST UND KÜNSTLER

Jahrgang IV

Heft VII



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VII



Peters, Porträt von Caspar D. Friedrich im Alter — *Kunst und Künstler April 1906*

Kunst und Künstler
REDAKTION: EMIL HEILBUT
VERLAG BRUNO CASSIRER

ADOLF MENZEL ALS GLASMALER

VON

JULIUS ENGEL

Da hängt neben meinem Schreibtische eine kleine vorzügliche Photographie. Es scheint fast, als wolle sie verblassen, und sie ist doch wert, verewigt zu werden, denn sie stellt Adolf Menzel dar. Man weiss, wie schwer er vor die Kamera zu bringen war. Und der Freund, dem ich vor Jahren das Bild verdankte, sagte mir, es sei geknipst worden in dem Augenblicke, als Menzel einen versprochenen liebenswürdigen Besuch in einem Atelier zur Besichtigung eines Gemäldes abstattete und in gewohnter Weise von der Arbeit so vollständig in Anspruch genommen war, dass er nicht merkte, was um ihn vorging. Also in gewissem Sinne eine kleine Verräterei, — das Ergebnis eines Komplottes. Oder war Halwas, dessen angesehene Firma die Rückwand des Kartons zeigt, dazu bestellt worden? Mich mahnt das Bild fortwährend an eine gewisse Schuld. Am 8. Februar war ein Jahr verflossen, seit der grosse Tote den Schauplatz der Welt, um deren künstlerische Wiedergabe er, wie selten einer, bemüht war, verliess. Und es drängt mich, zu erzählen, wie Menzel, der vielseitige Künstler auch einmal im Begriff stand — ein bedeutender Glasmaler zu werden. Dieses vergessene Lorbeerblatt, das in meinen Händen ruhte, das ich nicht niederlegte, weder an seinem Grabe, noch bei der grossartigen Kundgebung seiner Werke in der Nationalgalerie in Berlin, möchte ich jetzt seinen Manen weihen, um meine Schuld abzutragen.

Es war im Oktober 1886, als ich, von England kommend, in das im vorigen Jahre aufgelöste königliche Institut für Glasmalerei in Charlottenburg trat. Die armseligen Wände dieses „königlichen“ Gebäudes, eines vormaligen Arbeiterhauses, etwas verwundert musternd, wurden meine Blicke

plötzlich durch eine farbige Skizze angezogen, deren figürlicher Teil, selbst in der schäbigen Goldleiste und der geschmacklosen Auflegung aus der Biedermeierzeit — ich habe ihm später selbstverständlich zu einer würdigeren verholfen — sowie der das Bild umrahmenden bedeutungslosen Gotik der Mitte des vergangenen Jahrhunderts, als ein Gegenstand, der der näheren Betrachtung wert war, einem künstlerisch gebildeten Auge nicht entgehen konnte. Und der selige Bernhard, der damalige Leiter des Instituts, ein ehrlicher Schlesier, der sich aber gern als Münchener aufspielte, rief mit dem ihm eigenen Selbstbewusstsein: „Gelt, do schauen's? Dös is aber au unser Stolz!" — Wie! ein Menzel — ein Glasfenster von Menzel, ein der Kunstwelt gannz unbekanntes Werk? — So war's. Seit jener Zeit war es mein Wunsch, diesen Menzel, der mir so nahe war, einmal selbst kopieren zu können. Aber was man immer um sich hat, glaubt man, könne einem ja nicht genommen werden, und so unterblieb es so lange, bis ich die in der zwölften Stunde angefangene Kopie unvollendet lassen musste. Doch einen farblosen mechanischen Abdruck durfte ich von dem lieben langen Bekannten nehmen, und ihn möchte ich dem grösseren Publikum nicht vorenthalten. Die Skizze stellt eine Scene aus der Belagerung Magdeburgs vor, die Begegnung Tillys mit Prediger Bake, wo dieser den Feldherrn bittet, Stadt und Dom vor der Plünderung zu schützen. König Friedrich Wilhelm IV. soll den Entwurf, der für das nördliche Kreuzschiff fenster, das jetzt ein Linnemann'sches Bild füllt, geplant war, mit dem Bemerken abgewiesen haben: Er wolle den Streit nicht in die Kirche tragen. — So unterblieb die Ausführung.

In der rechten Hälfte des durch den breiten Steinpfosten getrennten sechsteiligen Fensters erscheint die imposante Gestalt des kaiserlichen Generalissimus, über das greise Haupt den hohen Feldherrnhut mit wallender roter Feder gestülpt, er allein bedeckt, angethan ferner mit breiter Halskrause und einem hellgrünen Ueberwurf, unter dem das schwarzgraue Wams hervorlugt. Die Rechte verhüllt mit einem ledernen, am Aermel weit offenen Handschuh, mit dem Zeigefinger nach unten weisend, ist in Zusammenhang mit dem Ausdruck des Gesichts charakteristisch für die seither im üblen Sinne „berühmten" Worte: Meine Soldaten wollen auch ihre Freud' haben. Die schwarzen Beinkleider stecken in grossen, eng anliegenden Stulpstiefeln mit Sporen. Die Linke, nur halb sichtbar, hält den Knauf des Degens, der nach hinten hervorsieht. Von dem grauen Mauerwerk hebt sich die Gestalt in wirkungsvoller Silhouette als farbiger Glanzpunkt ab. Hinter ihm stehen fünf Generäle. Die vorderste Figur — wahrscheinlich Pappenheim — nimmt fast die drei Felder der nächsten Teilung in der Höhe ein. Barhäuptig, mit schwarzem Haar, braunem Gesicht, glattem Halskragen, im Harnisch, über dem eine Schärpe liegt, die rechte Hand in die Hüfte gestützt, die noch von dem Beinharnisch vorn bedeckten weiten Hosen in warmen, rötlichen und van Dyk-braunen Tönen stecken wie bei Tilly in Stulpstiefeln mit Sporen, braungelb. Auch er hält mit der Linken den Degen, dessen unterer Teil sichtbar ist. Als Hintergrund dieser mächtigen Figur erscheint das blaue Gewand eines mit reichem Spitzenkragen bedeckten Feldherrn, von etwas blasser Gesichtsfarbe, mit blondem Haar und Knebelbart auf der einen, auf der anderen das hellgelbe Wams eines Kriegers mit schwarzem Knebelbart und von Weinesglut rötlich strahlendem Gesicht, in nur undeutlich behandeltem Spitzenkragen, aber hochmütigen Ausdrucks die Hand gegen die Brust schlagend. Der reiche Korbgriff des hängenden Degens sieht zur Seite hervor. Diese drei Figuren, von denen die letztere noch etwas in den von Tilly beanspruchten Raum hineinragt, füllen die drei Felder der zweiten Reihe. Die beiden letzten heben sich hell von dem Gemäuer ab, die grosse dunkel von den beiden anderen als Hintergrund. Die letzte Felderreihe ist mit einer Figur bedeckt, die einen grossen rotbraunen Reitermantel in malerischem Faltenwurf um sich herumgeschlagen hat, den grossen Kragen mit grauschwarzem Pelzwerk besetzt, mit goldenen Schnüren und gelbgrauem Halsfutter. Die Hand, die aus der Gewandung hervorschaut, hält den schwarzen, edelsteinverzierten, durch zwei wirkungsvolle blaue Sammeteinlagen und Gold-Agraffen geschmückten Hut (Czapka) mit weissem, aufrecht wegstehenden Reiherstutz. Ein lustig, sorglos dreinschauendes, wetterbraunes Gesicht, einem Manne angehörend, der sicher einem guten Trunke nicht abhold ist und in seinem braunen Haar und aufgestrichenen brandroten Schnurrbart sich als ein echter Jünger des Mars kundgiebt. Ist's Isolani, der Kroatengeneral? Pappenheims Wallonen und Isolanis Kroaten waren an den unerhörten Gräueln der Verwüstung in erster Linie beteiligt, und in der Komposition Menzels nehmen diese Figuren einen hervorragenden Platz ein. Hinter diesem Isolani, das Gesicht vom Pfeiler verdeckt, ist noch ein hellroter Kopf mit schwarzem



ADOLF MENZEL, ENTWURF ZU EINEM GLASFENSTER: DIE BEGEGNUNG TILLYS MIT DEM PREDIGER BAKE

Haar und weissem Halskragen sichtbar. Dies sind die fünf Generäle, — echte Menzel'sche Typen, in der Farbe von meisterhafter Beherrschung der grauen Töne und voll feiner Charakteristik. Es sind Gestalten, bei denen einem die Worte Fontanes von den Wallensteinern im Schlosse zu Eger einfallen:

> Tertschka, des Feldherrn Schwager,
> Illo und Kinsky dazu,
> Ihre Heimat das Lager
> Und die Schlacht ihre Ruh'.

Die andere Seite zeigt als Hauptperson den Prediger Bake im schwarzen Talar und weisser Krause, besorgten Antlitzes, bittend, die beiden Hände weit ausgestreckt. Diese beiden Hauptpersonen, Tilly und Bake stehen in der Mitte des Fensters, so dass sie das Interesse des Beschauers sofort in Anspruch nehmen. Das hochfahrende Element der Krieger und das demütige des Volks, ihren Prediger an der Spitze, ist in der Komposition vorzüglich zur Darstellung gebracht worden. Unmittelbar hinter Bake hat sich ein Bürger in blaugestreiftem, ärmellosen Wams zu Boden geworfen und kniet, die Hände gefaltet, am Fussboden, noch halb im Portale des Doms, neben ihm ein altes Mütterchen in gelbem Gewand, mit silbergrauem Halstuch, mit gefalteten Händen und bittend erhobenem Blick. Dahinter steht, halb durch das Portal verdeckt, ein blasser Mann mit gekreuzten Armen in hellblauem Kittel. Im Vordergrund, ganz rechts vom Beschauer, den Blick gesenkt, kniet eine Frau mit weisser Haube und weissem Kragen, hinter ihr, halb von der Einfassung des Fensters, halb vom Portal verdeckt, zwei andere bleiche Gestalten. Gegenüber den rotwangigen brutal übermütigen Kriegern das Bild des Elends geschildert. Wenn man von der auf plastische Wirkung abzielenden Technik, die nach heutiger Auffassung in der Glasmalerei nicht erlaubt ist, absieht, so ist doch der Hauptforderung, dem Prinzip der Silhouette durchaus Genüge getan. Auch in den Tönen der Steinmauer liegen Andeutungen, die verraten, dass wenn dem Maler ein kundiger Techniker zur Seite und das Farbenmaterial des Antikglases, das damals ebensowenig vorhanden war, zur Verfügung gestanden hätte, aus dieser Skizze ein vorzügliches Glasfenster hätte entstehen können. Aber auch nicht ausgeführt wird der Entwurf eines Meisters wie Menzel den Kunstforscher interessieren. Der architektonische Teil des Entwurfs steht in künstlerischer Hinsicht leider weit hinter der Menzelschen Arbeit zurück. Er ist von Beckmann. Die Skizze ist gezeichnet: Menzel und Beckmann fec. 1846, von der Hand des Architekten, die Ausführung ist in Aquarell.



AUS ADOLF MENZELS FRIEDRICHSBUCH

RENOIR

VON

THEODORE DURET



Das Eigenste der impressionistischen, direkt der Natur nachschaffenden Maler war, die Gegenstände in den flüchtigen und veränderlichen Färbungen wiederzugeben, in die sie durch den Wechsel des Lichtes und die Wirkungen der Luft getaucht werden konnten. Die von ihnen gemalten Gegenstände haben eine lebhaftere und buntere Färbung angenommen, als ihnen bis dahin die in den Ateliers arbeitenden Maler gaben. Die Felder, die Wälder, die Flüsse und das Meer bekamen neue, ganz unerwartete Nuancen durch den Pinsel dieser Impressionisten, die vornehmlich Landschafter waren, Pissarro, Claude Monet, Sisley, Guillaumin. Was diese für die Landschaftsmalerei, der sie sich vornehmlich widmeten, thaten, that Renoir für den Menschen. Die Gesichter, das Fleisch, die Kleidung und das Beiwerk, alles dies bekam einen grossen Glanz auf

seinen Bildern. Die Persönlichkeiten, die er malt, erscheinen also farbig in einem farbigen Ensemble, sie bilden einen Teil eines farbigen Ganzen. Ein helles Kolorit, in den verschiedensten Tönen, Reflexen und Nuancen, ist das Charakteristische seiner Kunst. Aber er ist zu dieser persönlichen Note keineswegs gleich von vornherein gekommen; erst mit der Zeit und in verschiedenen Etappen hat er sie erreicht.

Renoir (Pierre Auguste) ist am 25. Februar 1841 geboren. Er war drei oder vier Jahre alt, als sein Vater, ein kleiner Schneider, mit der Familie nach Paris übersiedelte, in der Erwartung, Geld zu verdienen. Der Schneider fand dort nicht das erträumte Glück, er lebte recht armselig und da er fünf Kinder zu ernähren hatte, so musste jedes von ihnen so früh wie möglich Geld verdienen. Auguste ergriff das Gewerbe eines Porzellanmalers, auf Anraten seines Vaters, der es in Limoges hatte ausüben sehen. Vom dreizehnten bis zu seinem achtzehnten Jahre blieb er bei diesem Handwerk, obgleich er schon damals ein höheres Streben hatte und in seinen freien Stunden im Louvre zeichnete. Im übrigen war aber damals sein heisser Wunsch, in die Manufaktur von Sèvres einzutreten, um weiter als Porzellanmaler sein Leben zu führen.

Plötzlich wurde er von diesem Lebensplan abgelenkt. Die Dekoration des Porzellans im Handel, die bis dahin durch die Handarbeit der Maler besorgt wurde, wurde plötzlich mittelst einer neuen Erfindung maschinell betrieben. Nun mussten sich die Porzellanmaler, jedes Verdienstes beraubt, andre Arbeit suchen. Renior entdeckte nach einiger Zeit gezwungener Ruhe eine neue Ader, nämlich die Bemalung von Vorhängen.

In dieser Zeit hatte er eine grosse Handfertigkeit erlangt und da seine angebornen künstlerischen Fähigkeiten jetzt entwickelt waren, so konnte er sich mit solcher Ueberlegenheit seiner neuen Arbeit widmen, dass er nach drei oder vier Jahren genügende Ersparnisse gemacht hatte, um seinen Beruf zu verlassen und den Ehrgeiz des nun vollentwickelten Künstlers zu befriedigen, indem er in das Atelier eines anerkannten Malers, Gleyre, eintrat. Dort, 1861 bis 1862, traf er mit Sisley und Bazille, dann mit



RENOIR, AM GARTENTISCH



RENOIR, LANDSCHAFT

Claude Monet zusammen und schloss mit ihnen Freundschaft.

Zum ersten Mal schickte er in den Salon 1863 ein Bild, das refüsiert ward. Noch in der romantischen Art empfunden, stellte es eine nackte Frau dar, die auf einem Lager ruht, neben sich einen Zwerg, der auf einer Guitarre spielt. Er wiederholt 1864 die Einreichung an den Salon, wieder im romantischen Stil, und das Bild wird angenommen. Es stellt Esmeralda dar, Victor Hugos Heldin, die nachts auf dem Grève-Platz tanzt, die Türme von Notre-Dame im Hintergrund, grosse Fackeln erleuchten die Scene mit ihrem rauchenden Licht. Renoir vernichtete diese beiden Bilder, als er anfing direkt nach der Natur zu malen. Dieser glückliche Wandel vollzog sich schon im Jahre 1865, und zwei nach der Natur gemalte Bilder werden vom Salon angenommen: das Porträt von Mme. W. S. und „ein Sommerabend".

Auf den Salons von 1866 und 1867 erscheint es nicht; wahrscheinlich sind wohl von ihm eingereichte Bilder zurückgewiesen worden. Zum Salon 1868 schickt er „Lise", ein junges Mädchen, ganze Figur, im weissen Kleide, einen Sonnenschirm in der Hand; das Bild wird angenommen.

Dies Werk zeigt einen grossen Schritt vorwärts, es ist im Freien, im Wald von Fontainebleau gemalt. Die Mädchengestalt, der Waldboden und ein Baumstamm hinter ihr erhalten Lichtflecke und Reflexe, die die Sonne zwischen das Laubwerk wirft: der Charakter der Pleinair-Malerei ist hierin schon fest angegeben, aber gleichzeitig zeigen sich noch Züge, die von jenem Meister stammen, der damals alle jungen Maler beeinflusste, die sich der direkten Beobachtung der Natur hingaben: Courbet. Im Salon 1869 erschien von Renoir „im Sommer", wobei dieselbe „Lise" des vergangenen Jahres ihm zum Modell diente. Diesmal in halber Figur, mit nackten Armen, die verschränkten Hände auf den Knien, das schwarze Haar an den Schultern aufgelöst. Auch dieses Bild war in voller Sonne gemalt und hinter dem Mädchen war das sehr lebhafte Grün des Laubes hie und da von den Sonnenstrahlen durchleuchtet. Das bildete wieder einen



RENOIR, DIE RUDERER

alles normale Leben unterbrach. Der Salon wird wieder im Jahre 1872 eröffnet und Renoir beschickt ihn mit einem Bilde von grossen Dimensionen, das zurückgewiesen wird. Er zeigte unter dem Titel „Pariserinnen in algierischem Kostüm“ eine Gruppe Frauen, in orientalischem Gewand in einem Interieur. Alle Teile waren voller Ton und Reflexe, selbst die Schatten waren farbig.

Im Jahre 1873 schickt Renoir zwei Bilder, die ebenfalls zurückgewiesen werden: die „Reitallee im bois de Boulogne“ und ein Porträt.

Die immer grösser werdende Schwierigkeit, mit der jetzt vollentwickelten Eigentümlichkeit seines Schaffens im Salon angenommen zu werden, führte Renoir dazu, sich an seine Freunde Claude Monet und Sisley anzuschliessen und seine Werke ausserhalb der Salons in Privat-Ausstellungen zu zeigen. Er nimmt daher an der ersten Impressionisten-Ausstellung bei Nadar auf dem boulevard des Capucines teil. Er bringt fünf Oelbilder und ein Pastell; darunter befanden sich zwei Werke, die man zu seinen besten rechnen kann: die „Tänzerin“ und die „Loge“. Jetzt werden sie von der ganzen Welt bewundert, aber 1874 erregten sie nur Spott und Lachen.

Renoir brachte in der zweiten Ausstellung der Impressionisten, bei Durand-Ruel, achtzehn verschiedene Werke.

Das waren die Jahre, in denen die Impressionisten, in gegenseitiger Anspornung, die ganze Fülle ihrer Originalität erreichten. Renoir, ebenso wie jeder Andere, betonte von Ausstellung zu Ausstellung stärker seine Eigenart, und im Jahre 1877 zeigten in der rue Le Pelletier seine Einsendungen seine ganze Eigentümlichkeit. Die Hauptbilder waren „die Schaukel“ und „der Ball auf Montmartre“, die, zu der Sammlung Caillebotte gehörend, im Luxemburg-Museum aufgenommen sind.

„Die Schaukel“ und „der Ball auf Montmartre“ wiederholt das Thema der „Lise“.

Man sah wiederum Personen in freier Luft unter einem von der Sonne beglänzten Laubdach, wie Lichtflecken auf sie und auf den Boden fallen. Aber in der Zwischenzeit von 1868—1877 hatte



RENOIR, KINDERBILD

neuen Schritt vorwärts auf dem Wege zur farbigen und leuchtenden Freilicht-Malerei.

1870 bringt Renoir zwei Bilder in den Salon: eine „Badende“ und eine „Frau aus Algier“. Die Badende war ein sehr starkes Bild, eine nackte, lebensgrosse Frauengestalt, in ganzer Figur en face gesehen. Auch die „Frau aus Algier“ war lebensgross, auf einem Sofa ausgestreckt und hatte nichts Algierisches an sich als den Namen: eine Pariserin mit einem orientalischen Phantasiekostüm bekleidet.

Im Jahre 1871 kam kein Salon zu stande wegen des auswärtigen und inneren Krieges, der



RENOIR, DIE LOGE

es Renoir durch seine Beharrlichkeit, in freier Luft zu malen, erreicht, dass er mehr und mehr das Spiel des Lichts und die natürlichen Färbungen bemeisterte, und thatsächlich erschien jetzt sein Laubwerk ganz anders gefärbt als 1868. Das Laub aus dem Jahre 1868 zeigte jenes helle Grün, das bis dahin von den Landschaftern als permanente Mode bevorzugt wurde, und die Lichtflecken waren von jenem Gelb, das allgemein angewendet wurde, um die direkt von der Sonne beleuchteten Stellen darzustellen, im Gegensatz zu den Schattenpartien. Jetzt aber hatten die Impressionisten Pissarro, Monet, Sisley und Renoir übereinstimmend erkannt, dass die Färbungen des Lichts und des Schattens in freier Luft niemals gleich sind, dass sie wechseln je nach der Stunde, der Jahreszeit und den atmo-



RENOIR, EIN FRÄULEIN MIT EINEM KINDE



RENOIR, DIE UNTERHALTUNG

sphärischen Verhältnissen. Diesen Beobachtungen gemäss, im Bestreben, so wahr als möglich zu sein, waren sie dahin gekommen, den Glanz des Lichtes und die Schatten bei jeder Gelegenheit verschiedenfarbig zu malen. Man sieht von Pissarro und Monet gemalte Schnee- und Rauhreifeffekte in der Sonne, wo die Schlagschatten beinahe blau sind. Sisley hat sonnige Bodenpartien rosa-lila gemalt. Auf demselben Wege hatte Renoir jetzt auf seiner „Schaukel" und dem „Ball auf Montmartre" seinen Personen und dem Erdboden einen allgemein violetten Ton unter dem von der Sonne beleuchteten Laubwerk gegeben. Seitdem ist man so vertraut geworden mit den farbigen Schatten; die violetten Töne haben sich so oft wiederholt, dass sie unbemerkt passieren. 1877 erschienen sie jedoch wie eine ungeheuerliche Neuerung. Man hielt sich damals an das traditionelle Uebereinkommen, wonach der Schatten und das Licht als feststehende Gegensätze angesehen wurden.

Renoir, der seinen allgemein violetten Ton auch auf die Schattenpartien ausdehnte, wurde daher als extravaganter Nichtskönner, als ein Verächter der Regeln verschrien. Er trug durch seine Originalität oder trotzdem dazu bei, die Verachtung, die Schmähungen und die Lachstürme zu entfesseln, die die Impressionisten bei ihren Ausstellungen begrüssten. Er hatte sein Teil davon und daher hatte er die grössten Entbehrungen zu ertragen, um von dem Verkauf seiner Bilder leben zu können. Er hatte bei seinen Anfängen den Geldmangel gekannt und die grösste Dürftigkeit erduldet und war eigentlich nie ganz davon frei geworden, doch jetzt nach seinen Ausstellungen bei den Impressionisten fand er sich in grösserer Verlegenheit als je. Er schloss sich Claude Monet, Sisley und Berthe Morisot im März 1875 an, um im Hotel Drouot zum ersten Male einen öffentlichen Verkauf zu veranstalten, im Mai 1877 schritt er zu einem zweiten mit Pissarro, Sisley und Caillebotte. Die erzielten Preise waren spottschlecht. Renoir verzichtete nach dem Misserfolg dieser beiden öffentlichen Verkäufe auf eine Erneuerung derartiger Versuche. Bei der allgemeinen Missachtung konnte er auch nicht daran denken, seine Bilder einigermassen anständig unter der Hand zu verkaufen. Die Frage, wie er aus seiner Arbeit wenigstens so viel Entlohnung als zum Leben nötig war, ziehen konnte, war demnach brennend geworden. Er versuchte sie dadurch zu lösen, indem er sich ganz dem Porträt widmete. Er malte nun Porträts, die durch die Dimensionen und das Arrangement wirken sollten.

Mr. Choquet war der erste, der bei Renoir Porträts bestellte. Er hatte zuerst in seiner Jugend Delacroix bewundert, dann, als er zum ersten Male die Impressionisten sah und diese bei ihrem Erscheinen einen allgemeinen Sturm des Abscheus erregten, voller Verständnis in ihnen grosse Künstler gesehen. Er liess Renoir zwei Porträts von sich und drei von seiner Frau in verschiedenen Posen machen.

Unter den Leuten von aufgeklärtem Geschmack, die im Widerspruch zum Publikum die neue Kunst der Impressionisten verstanden, befand sich ferner der Verleger Charpentier. Er liess von Renoir ein erstes Porträt seiner Frau malen (den Kopf), das in die Ausstellung rue le Pelletier 1877 geschickt wurde. Dieses Bild wurde für ausgezeichnet in dem kleinen Zirkel erklärt, der die Impressionisten zu würdigen wusste. Herr und Frau Charpentier bestellten, durch diesen Erfolg ermutigt, bei Renoir ein grösseres Werk: Frau Charpentier sollte lebensgross, in einem Interieur, mit ihren Kindern gemalt werden. Dies Bild zeigt uns sie in einem schwarzen Kleide auf einem Sopha sitzend, auf dem Fussboden neben ihr spielen ihre beiden Töchter mit einem grossen Hunde. Das ganze Ensemble ist sehr farbig, der Hintergrund, der Teppich auf dem Parquet, die vielfarbigen Kleider der Mutter und Kinder, das schwarz und weisse Fell des grossen Hundes, bilden eine Vereinigung von abstechenden Tönen, alle in Valeur und in vollem Licht, und in einer Skala von vollster Harmonie und absoluter Richtigkeit.

Als dieses Meisterwerk fertig war, stand man vor der Frage, ob man es im Salon ausstellen sollte, wo es von der Elite und von der Menge gesehen würde. Aber beim Salon einzureichen und Aufnahme zu beanspruchen nach allen erlittenen Zurückweisungen und bei dem Rufe, den er bei den Ausstellungen der Impressionisten erlangt hatte, wäre für Renoir selbst sehr peinlich gewesen. Glücklicherweise fand er mächtige Unterstützung. Frau Charpentier, deren Salon damals der Sammelpunkt des ganzen künstlerischen und litterarischen Paris war und die daher sehr einflussreich war, warf sich in den Kampf. Zugleich mit dem Porträt von Frau Charpentier mit ihren Kindern reichte Renoir auch bei der Jury ein lebensgrosses Porträt in ganzer Figur von Mlle. Jeanne Samary ein, die als Societärin der Comédie Française ein Liebling des Publikums war. Es war unmöglich, die Porträts von so bekannten Damen wie Frau Charpentier und Frl. Samary zu refüsieren, besonders nach den wieder-

holten Schritten, die bei der Jury von Frau Charpentier selbst sowie von ihren Bundesgenossen getan worden waren. Die beiden Porträts wurden also angenommen und sogar sehr gut und ins Auge fallend aufgehängt. Renoir, der in den Salons von 1872 und 1873 refüsierte und auf den Impressionisten-Ausstellungen verlachte und verhöhnte Maler, zog also triumphierend wieder in den Salon von 1879 ein. Im selben Jahre wurde er beauftragt, ein Porträt von Herrn und Frau Bérard zu malen, reichen Leuten, mit denen er auch dann eng befreundet wurde. Herr Deudou, einer ihrer Freunde, hatte „die Tänzerin" von Renoir gekauft. Er hatte es ihnen als ein sehr reizvolles Werk gezeigt und sie dringend gebeten, bei dem Künstler das Porträt einer ihrer Töchter zu bestellen. Die Bérards hatten auch wirklich Gefallen an der „Tänzerin" gefunden und entschlossen sich jetzt, Renoir mit dem Porträt ihrer ältesten Tochter Martha zu beauftragen. Renoir begnügte sich mit einer einfachen Pose, mit einem gemässigten Kolorit, um nicht zu erschrecken. Er malte das junge Mädchen stehend, auf neutralem Hintergrund, die Hände verschränkt, in einem kurzen schwarzen Kleide, mit blauem Gürtel und Kragen und Manschetten aus Spitzen. Dies Bild war sehr gelungen und die Bérards waren entzückt von der Grazie, die ihre Tochter auf dem Bilde hatte. Gleichzeitig hatten sie die gute Laune und den klaren Verstand des Malers schätzen gelernt. Er wird also ihr Freund, in der Stadt und auf dem Lande wollen sie ihn bei sich sehen und sie geben ihm eine ganze Anzahl Porträts zu malen. Renoir, der mit einem sehr gemässigten Bilde angefangen und zwei oder drei in derselben Weise ausgeführt hatte, fing nun, nachdem er im Hause festen Fuss gefasst hatte, an, sich Arrangements ganz nach seinem Belieben und die höchste Kühnheit des Kolorits zu erlauben. Er machte so hintereinander zehn Porträts. Nun weiss man, wie Porträts von so manchen berühmten Malern schlecht ausfallen, und der Gedanke, zehn davon an einem Ort sehen zu müssen, kann so unaushaltbar sein, dass man ihn meiden möchte. Aber Renoirs Porträts in ihren vielen Variationen machten die Wohnung der Bérards entzückend. Als Krönung des Ganzen vereinigte er auf einer grossen Leinwand die drei Fräulein Bérard, Martha, Margarete und Lucie. Sie sind hingemalt ganz ohne Schatten, im vollen, krassen Licht. Die Älteste, im Profil, auf einem Stuhle sitzend, in einem hellgranatrotem Kleide, die beiden Andern sind in beigefarbenen Kleidern, die Eine stehend, die Andere auf einem Sofa ausgestreckt, mit einem grossen Buche vor sich, das sie öffnet. Dieses Werk ist in einer so kühnen Farbenskala gehalten, wie Renoir sie nie übertroffen hat. Es ist, was Grösse und Gelingen betrifft, neben das Bildnis der Frau Charpentier und ihrer Töchter zu stellen.

Nachdem Renoir nun vom Salon angenommen war, stellte er nach 1879 regelmässig während einiger Jahre aus, und vernachlässigte somit momentan seine Freunde, die Impressionisten, auf deren Ausstellungen 1879—1881 er fehlte. Aber er schloss sich ihnen wieder in der Ausstellung 1882 an, indem er nach der rue St. Honore nicht weniger als fünfundzwanzig Bilder schickte. Mehrere davon, in Bougival und in Chatou gemalt, hatten die Vergnügungen der Bootfahrer zum Gegenstande. Das umfangreichste, bekannt unter dem Titel „Les Canotiers", zählt im Lebenswerk Renoirs zu einem der wichtigsten durch die kühnen Züge seiner Freilicht-Malerei.

Im Jahre 1883 hatte Durand-Ruel die erste Etage des Hauses boulevard de la Madeleine gemietet. Von März bis Juni machte er darin Ausstellungen, deren jede ausschliesslich einem Impressionisten gewidmet war. Renoir konnte so vom 1. bis 25. April eine Kollektiv-Ausstellung von 70 Bildern bringen, teils ältere schon gezeigte, teils neueren Ursprungs, die zum ersten Male erschienen.

Auf den Ausstellungen von 1882 und 1883 rue St. Honoré und boulevard de la Madeleine hatte Renoir Ansichten von Venedig, Neapel und aus Algier gebracht, ausserdem Bilder: Sitzende Frau aus Algier; Negerin, Algier. Jetzt handelte es sich nicht mehr, wie bei der Frau von Algier aus dem Salon von 1870, um pariser Phantasie-Typen, sondern um wirkliche Frauen aus Algier, die an Ort und Stelle gemalt waren. Renoir hatte viele Bilder von einer Reise aus Italien und Algier mitgebracht. Im Winter 1881—1882 hatte er Venedig besucht, wo er malte; Rom, das er nur sehend studierte; Neapel und Palermo, wo er wiederum malte. Auf der Rückreise, gegen Ende des Winters, erkältete er sich in Marseille und der Arzt verbot ihm, nach Paris zurückzukehren; und so verbrachte er den Frühlung 1882 in Algier. Er malte dort Bilder, in denen der Himmel, das Meer und die Vegetation, alles von der glühenden Sonne Afrikas bestrahlt, zum stärksten Ausdruck kommt.

In der Ausstellung des boulevard de la Madeleine figurierte auch ein Porträt von Richard Wagner,



RENOIR, PORTRÄT DER KLEINEN D.-R.



RENOIR DIE DAME MIT DEN BLUMEN

das unter ziemlich merkwürdigen Umständen entstanden ist. Renoir hörte bei seiner Ankunft in Neapel, dass Wagner den Winter in Palermo verbrächte. Er war ein begeisterter Anhänger der Musik von Wagner von dem Augenblicke an, in dem er sie bei ihrem ersten Erscheinen in Paris gehört hatte. Er reiste nach Palermo, ein wenig mit dem Wunsche, Sicilien kennen zu lernen, hauptsächlich aber, um Wagner zu malen. Er hatte sich mit Empfehlungsschreiben versehen, die er aber verlor und nicht wieder auftreiben konnte. In dieser Verlegenheit knüpfte er Beziehungen zu M. de Joukowsky an, einem leidenschaftlichen Verehrer von Wagner, der ihm überallhin folgte und daher auch mit in Palermo war. Renoir wurde von Joukowsky bei Wagner eingeführt und verstand, ihn in die beste Laune zu bringen, indem er ihm erzählte, dass er zuerst seine Musik in Paris gehört hätte, und nannte ihm die Namen seiner ersten Bewunderer. Wagner wurde nun ganz herzlich und fing sogar an, gemütlich zu lachen. Er willigte ein, Renoir zu sitzen, wobei er ihm sagte, dass er das noch für keinen Maler gethan hätte, dass er bis dahin nur Photographen gesessen hätte. Renoir weiss nicht, ob er wirklich der einzige war, dem Wagner diese Gunst erwiesen hat, jedenfalls hat er es ihm aber gesagt. — Wagner sass ihm eine reichliche halbe Stunde und Renoir schuf in dieser kurzen Zeit einen höchst charaktervollen Kopf. Nach einer halben Stunde wurde Wagner müde und dunkelrot. Renoir empfahl sich daher, denn der Zweck der Reise war erfüllt, er brachte das Porträt mit, dessentwegen er die Reise gemacht hatte. —

*

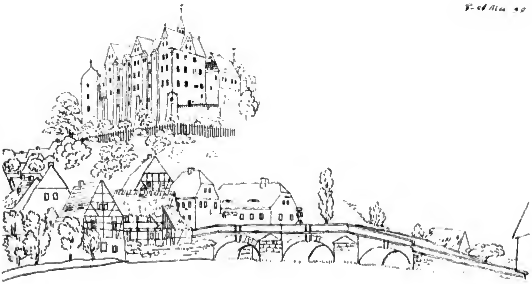
Wenn man Renoirs gesamtes Lebenswerk überblickt, erkennt man, dass er hauptsächlich der Maler der Frau gewesen ist. Er hat sie mit einer Art Sinnlichkeit getränkt, die nicht aus einem überlegten Bemühen stammte, die vielmehr die Wirkung seines instinktiven Gefühls war. Er hat immer Nacktes mit einem wollüstigen Zauber gemalt. Aus seinem Lebenswerk löst sich uns ein sehr origineller weiblicher Typus, der von Anfang an erscheint. Es ist die junge Pariserin, von der bourgeoise zur Arbeiterin, von der midinette bis zum Mädchen, das auf den Montmartrebällen tanzt, ein schlankes, blühendes, lachendes, harmloses, nett gekleidetes Persönchen. Dieser Pariserin der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hat Renoir eine Grazie und einen Zauber gegeben, durch den man eine Aehnlichkeit mit jenem Liebreiz finden kann, den die Maler des achtzehnten Jahrhunderts einer ganz anderen Klasse von Frauen verliehen haben.

*

Der Salon im Herbst 1904 ist für Renoir die Stätte eines wahrhaften Triumphes geworden. Ein grosser Raum war darin, als glückliche Neuerung, verstorbenen Künstlern oder solchen, die in ihrer Laufbahn schon weit vorgeschritten waren, geweiht, und Renoir erschien da. Eine grosse Sammlung seiner Bilder aus den verschiedenen Epochen seiner Künstlerschaft wurde so dem Publikum vorgeführt. Sein Lebenswerk hat, nachdem es die Wirkung einer langen Zeit und vieler Vergleichungen siegreich bestanden, die ganze Welt in Erstaunen gesetzt durch seine Meisterschaft, seine Mannigfaltigkeit und seinen Charme. Die Stunde der Gerechtigkeit ist spät, aber endlich hereingebrochen.



RENOIR, EIN MALER BEI DER ARBEIT



AUS CASPAR FRIEDRICHS NACHLASS

MITGETEILT VON ANDREAS AUBERT

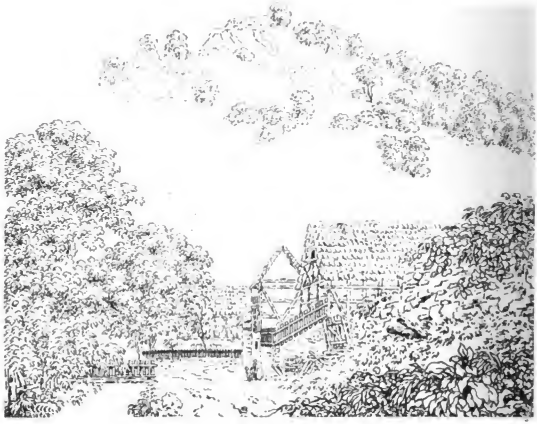
Man braucht auch in seinem Verhältnis zur Kunst einen Begriff, den man Herzenswert nennen könnte: eine Wertschätzung der Liebe. Nach einer solchen Wertschätzung stelle ich drei Maler des neunzehnten Jahrhunderts in die erste Linie, drei Künstler, die mir lieber sind als andere, lieb durch ihre Kunst, lieb durch ihre Persönlichkeit, die sich sozusagen wie ein lebendiger Strom von Herzenswärme und heilig reinem Geist durch ihre Kunst fühlen lässt.

Der eine ist ein Franzose, der zweite ein Engländer, der dritte ein Deutscher. Alle drei haben ihre eigene Erde geliebt, sie sind mit Bewusstsein Schilderer ihres eigenen Heimatbodens geworden und haben durch ihre Kunst einen neuen Ausdruck geschaffen für eine unserer tiefsten Empfindungen: für unsere Zusammengehörigkeit mit der Erde, für unsere Heimatliebe, für unser Naturgefühl.

Der erste ist Jean François Millet, der zweite John Constable.

Der dritte ist Caspar Friedrich.

Die deutsche Jahrhundertsausstellung giebt jetzt Friedrichs Kunst in einer so reichen, ausdrucksvollen Fülle, dass von Tag zu Tag derer Zahl sich vermehren wird, die Caspar Friedrich — den deutschesten von Deutschlands Malern — in den Vordergrund ihrer Liebe stellen. Er gehört zu der grossen



aufwärts gehenden Zeit des befreiten Deutschland. Wird er jetzt hundert Jahre nach dieser kämpfenden, siegenden Zeit wieder sich einen Platz in deutschen Herzen erobern, wird er ihn gewiss auch für immer behalten? Er verdient ihn durch seine Persönlichkeit und seine Kunst.

So sagt sein Freund und Mitarbeiter als Dolmetsch des nordischen Naturgefühls Johan Claussen Dahl: „... und wäre er nicht so gewesen, hätte er nicht werden können, was er war: einer der originalsten, eigentümlichsten Menschen und Künstler, die ich gekannt, der nicht seinesgleichen fand und wohl auch nicht sobald wieder zu finden sein wird. Viele haben ihn nachgeahmt, doch noch hat keiner verstanden, jenes stille Naturleben wiederzugeben, das für Friedrichs Kunst so eigentümlich war und seinen scheinbar oft steifen Bildern einen eignen Reiz giebt."

Dahls Urteil wird gewiss stehen bleiben. Man kann ohne nähere Kenntnis Dahls Lob für übertrieben gehalten haben. Aber nachdem man jetzt Friedrich auf der Jahrhundertsausstellung reicher und besser kennen lernt, wird man unser Lob und unsere Liebe verstehen. Und viele — immer grössere Kreise — werden ohne Zweifel Dahls Urteil beistimmen: Friedrich ist einer der originalsten Künstler, die gelebt.

Und man wird auch zugeben, er war in seiner Eigenart ein grosser Künstler: gross als Dichter durch seine Empfindung, gross als Zeichner und Maler durch seine koloristische Begabung und sein technisches Können.

Sollte man Friedrichs Eigentümlichkeit mit zwei Worten charakterisieren, so wäre es: Einfachheit, Einheitlichkeit. In dieser Hinsicht ist er von wenigen, wenn überhaupt von irgend einem Maler der Neuzeit übertroffen worden. In seiner einfachen Einheitlichkeit ist er aber gar nicht arm: hat er



CASPAR FRIEDRICH, DAS KREUZ IM GEBIRGE — MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

auch oft seine Stimmungen nur auf einem einsaitigen Instrument gegeben, so besitzt doch seine Seele viele Töne und reiche Harmonien. Als einheitliche Gesamtwirkung geben die Friedrichzimmer auf der Jahrhundertsausstellung eine grosse volle Symphonie — von einer bescheiden zurückhaltenden Vornehmheit, von einem in der Stille nachklingenden Tiefsinn.

Dahl vergleicht Friedrichs Bilder mit den früh griechischen (den Polygnotischen und Vor-Polygnotischen). In etwas anderem Sinne wie Dahl möchte ich auch Friedrichs Kunst mit der griechischen „Frührenaissance" vergleichen, nicht so sehr mit den Vasenbildern, die nur einen matten Abglanz der verlorenen grossen Monumentalmalerei geben, vielmehr mit der Plastik, die den Geist der Griechischen Frühzeit uns noch in ihrer einzig dastehenden jugendlichen — selbstverständlichen — Schönheit vor das Auge führt.

Hat es überhaupt eine Zeit in der Menschheits-Entwickelung gegeben, da man auf einer eng um-

grenzten Klaviatur fein empfindlich gespielt hat, dann ist es in der Generation der Marathonschlacht.

Wer den Wagenlenker in Delphi im Originalgusse gesehen hat, oder nur die Beine der verschollenen Pferde, oder den Arm des Knaben, der zu dem Viergespann gehört hat, der ist von staunender Bewunderung ergriffen worden: eine derartig einfache Strenge, eine solche rege Seele in einer so eng umgrenzten engen Hülle.

Ein etwas ähnliches Gefühl hat man vor der bescheideneren Kunst Friedrichs. Ein Bild wie seine Rügenlandschaft mit dem Regenbogen — die ich mit Carus ein „Erdlebenbild" vielmehr als eine Landschaft, ein Stück Natur nennen möchte — ist doch ein wahres Wunder von Treffsicherheit, von Strenge, von Einfachheit. So vieles mit so wenigen Mitteln wird nicht oft gegeben.

So einheitlich einfach ist Friedrichs Kunst. So klar und folgerichtig ist auch seine Entwickelung. Er fängt als Mithelfer eines Kupferstechers an, er verdient sich ein wenig Geld als Illuminator von Aquatintenveduten. Daraus entwickelt er seine bescheidenen künstlerischen Mittel.

Seine Zeichnung wird einfach und strenge, mit der schlichten Strichlage eines Kupferstechers von Willes oder Clemens' Art. Er schafft sich bald aus der Kupferstichkunst und der Illuminierung einen eignen Sepiastil, der später die Grundlage seiner Malerei wird — die er immer verfeinert, die aber bis zu seiner letzten Stunde ihrem Wesen nach dieselbe bleibt.

So selbstverständlich, sozusagen aus einem einzigen Keime wie seine Entwickelung vor sich geht, ebenso selbstverständlich steht auch eigentlich seine Kunst in der damaligen deutschen Entwickelung, die in der Nach-Rousseauschen, der Nach-Goetheschen Zeit überall voll keimender Samen auch für die Malerei war.

Der äusseren Form nach scheidet sich Friedrichs Kunst nicht so sehr von den gleichzeitigen Veduten- und Panoramabildern, oder von den Hackertschen Naturstudien. Auch hier ist es nur ein Kleines, was das Scheidende — das Entscheidende ist:

Die Seele. Das Gemüt. Die Prophezeiung seines Freundes Otto Runges über die Landschaftsmalerei hat Friedrich erfüllt als der erste Deutsche.

Somit steht er — als reifer Künstler, schon um 1807, da er sein „Altarbild" für Tetschen schuf — vollkommen orignal da, vollkommen modern, eigentlich noch unabhängiger von den alten Holländern als John Constable, der zwei Jahre jünger als Friedrich war und eine reiche, volle, moderne Instrumentation schuf.

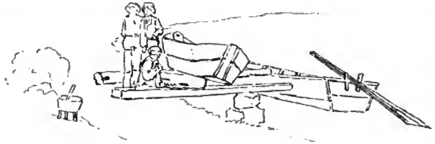
*

Einfachheit, Einheitlichkeit — so ist Friedrichs Kunst, so ist Friedrichs Persönlichkeit, so ist auch sein Leben.

Es ist mit ihm so wie mit Millet und mit Constable: hat man seine Kunst erst liebgewonnen, will man gern ihn selbst persönlich kennen lernen.

Daher wird vielleicht ein Stück Lebensbild, das ich hier aus seinen hinterlassenen Papieren mitteilen kann — ein Tag aus seinem schlichten Leben — schon vielen willkommen sein. Es ist ein Brief in Versen, etwa in der Art von Runges Briefe aus seiner Seelandsreise, nur unbeholfener, von einem viel naiveren und einfach gebildeten Menschen. Aber hat man Friedrich lieb, hat es gerade so seinen eigentümlichen Reiz. Jedenfalls hat es, wo es einem so bedeutenden, bahnbrechenden Künstler gilt, seinen kulturgeschichtlichen Wert als *document humain.*

Es findet sich in zwei Redaktionen, doch in keiner als fertige Reinschrift. Dem Papier nach zu urteilen, noch besser nach den naiv unbeholfenen Randzeichnungen, die sich da finden, muss es einer sehr frühen Zeit angehören, kurz nach seiner Ansiedelung in Dresden 1798. Wohl schon vor 1803, da wir ihn den Sommer über in Loschwitz ansässig





CASPAR D. FRIEDRICH, HARZLANDSCHAFT

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN



CASPAR D. FRIEDRICH, STURZACKER



finden. Wir treffen vielleicht das Richtige, wenn wir das Gedicht um das Jahr 1800 datieren.

*

I. Ein Brief in Versen.

Es war die fünfte Stunde früh,
So meldete des Kirchturms Klocke,
Und matt erhellte der junge Tag
Durchs kleine Fenster meine Kammer.

Da lüftete ich das deckende Bett,
Vom weichen Lager mich hebend,
Lobpreisend den Herrn, der Ruh mir verlieh,
Beschirmt vor allen Gefahren.

Kühl war der Morgen, doch deckte ich rasch
Den Leib mit reinem wollenen Zeug.
Dann wurde gewaschen der Mund,
Gewaschen das Antlitz, die Hände.

Denn die Reinlichkeit behagt gar wohl,
Erhält gesund und warm den Körper.
Da fiel mirs ein, nach Tarant zu gehen,
Den kleinen, niedlichen Städtchen.

Drei Stunden nur liegt's von Dresden entfernt
Im schönen anmuthigen Thale
Von Bergen umschlossen, mit Buchen bekränzt
Die strebende Höhe derselben.

Gleich säuberte ich die Stiefel mir,
Zog anders mich an vom Haupt bis zu Füssen,
Versehen mit Bleistift und Papier,
Des Gummi-Elastikums nicht vergessend.

Doch wartete ich noch aufs dienende Mädchen,
Die bringen würde die warme Milch, die Semmel.
Sie kam diesmal wie gewünscht sehr früh,
Und brachte das Begehrte.

Ich schlürfte behaglich aus Meissner Tasse
Die warme Milch hinunter,
Ass dann das braun geback'ne Brot,
Sechs Pfennige war es im Werte.

Indes das Mädchen das Bett gemacht,
Zur kommenden Nacht bereitet,
Die Kammer gekehrt, wie gewohnt,
Sie weiss, ich hab's gern reinlich,

Schnell eilte ich die Strassen durch,
Auf grüne Fluhr zu kommen,
Wo freier die Luft uns reiner umgiebt,
Und fröhlich der Mensch sich fühlet.

Es perlte der Tauh in duftender Saat,
Vom Sonnenglanz erleuchtet,
Es trillerte die Lerche ihr Morgenlied,
In hoher Luft sich erhebend.

Es rauschte die wilde Weisseritz,
Kühl flüsterten durch Erlen die Winde.
Aus nahem Dorfe, Plauen genannt,
War hörbar schon des Wasserfalls Getöse.

Gleich hinter dem Dorfe erheben sich
Die Felsen zur Rechten und Linken,
Mit Bäumen und Büschen mancherlei Art
Und schwellendem Moose bewachsen.

Schön ist's vor quaderner Brücke zu stehen,
Umgeben ringsum von Felsen,
Wo durch der Brücke Bogen man sieht
Die weisse Buschmühle liegen.

Das tosende Wasser stürzt schäumend sich
An rauer Granitwand hinunter.
Man höret sein eigenes Wort kaum noch,
Auch nicht der Mühle Geklapper.

Und weiter ging ich im Grunde fort,
Bewundernd die schöne Umgebung
Von Felsen und Bäumen, von Gärten und Wiesen,
Mich freute die Klarheit des Spiegels im Wasser,

Das Läuten der Kühe, die weidenden Schafe,
Die hüpfende Ziege im Grase,
Das Krachen der schwerbeladenen Wagen,
Das Wiehern der muthigen Hengste.

Gott Grüss euch, nickten freundlich mir zu
die Männer, Weiber und Mädchen.
Schön Dank, erwidert ich, rückte den Hut
Und lachte hin zu den Mädchen.

Die grosse Hälfte des Weges
War bereits zurück schon gelegt,
Da setzt ich mich hin, zu zeichnen
Den Windberg, den höchsten der Gegend.

Es rollte ein Wagen vorbei
Voll geputzter Herren und Damen,
Recht fröhlich schienen sie alle,
Laut schäckernd rief einer mir zu:

Nehmen Sie uns doch mit ab!
Nehmen Sie mich lieber mit auf!
Erwidert ich schnell und geschwinde
Rasch rollte der Wagen vorbei.

Drauf gieng es weiter im Grunde fort,
Die Felsen wurden höher und schöner,
Es krachten die Tannen auf luftiger Höhe,
Im Thale lispelten die Birken.

Hoch über der Berge Gipfel schwebte
Die Weihe in stolzen Zügen,
Auf blumiger Wiese an kühlender Quelle
Erthönten der Nachtigall Lieder.

Ich hörte halb — es war auf elf —
Die Klocke im Thurme schon schlagen,
Drauf sah ich auch bald die alte Burg
Am felsigen Abhange liegen,

Die Kirche nachher, den spitzigen Thurm
Mit blinkendem Kreuze und Fahne,
Sehr fest gebauet, auf felsigem Grund,
Wohl deutend auf die Religion so sie lehrt.

Ich kam ins Städtchen, doch weilte ich nicht,
Gieng gleich hinauf zur Ruine,
Der schmale Fusspfad den Felsen hinan
Führt mich an der Kirche vorüber.

Ich trat ins offene Gotteshaus
Voll Rührung und Andacht im Herzen,
Blieb vor des Altars Stufen stehn
Zum Gebet die Hände gefaltet — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Nun ging ich weiter der Burg zu,
Die stolz in Trümmern noch pranget
Mit Pfeiler und Bogen und hohem Gemäuer
In grauer Zeit noch erbauet — — —

Schön ist von dieser Höh zu schauen
Des Schöpfers Werke umher.



Das Thal in drei Arme teilet sich
Nach Norden, Osten und Westen.

Die waldigen Höhen, die schroffen Felsen,
Die fruchtbaren Acker und Wiesen,
Und unten das Städtchen, sehr reinlich und nett,
Wer kann die Schönheit beschreiben?

Im Innern der Ruine war einfach und edel
Ein kleiner Altar errichtet,
Der Dankbarkeit war er geweiht,
Wie seine Inschrift lehret.

Wenn Wanderer du die Pracht der Auen
Von hier mit Freuden schauest,
So zoll auch hier dein Dankgefühl
Dem Schöpfer der Natur.

Spend' was dir ward, wenn wenig nur
Den Armen, deinen Brüdern,
Und preise Gott, der diese Freude
Dir heute hat verliehen.

Ich zollte, auch wenn wenig nur,
Mit frohem Herzen ihm,
Sah dann umher noch einmal hin
In Gottes schöne Werke.

Und dacht an Dich, Du guter Heinrich,*
An Dich, Du lieber Preef**
Und wünschte still im Herzen noch einmal
Diese Freud mit Euch, ihr guten, zu geniessen.

* Eines der Brüder Caspar Friedrichs in Greifswald.
** Kaufmann Präfke, entfernter Verwandter.

Nun ging ich links das Feld hinab,
Die Klocke hat zwölf geschlagen,
Zum Gasthof, der braune Hirsch genannt,
Der Mahlzeit mich erfreuend.

Wollt Ihr auch wissen, was ich ass?
So will ich's auch erzählen:
Erst Supp, dann Rindfleisch mit Kohl,
Kottlet und Brot und Bier.

Ich trat nunmehr den Rückweg an,
Damit ich's kurz erzähle,
Und nahe an der Königsmühle,
Die vorher nicht erwähnet,

Hört ich der Hörner muntern Ton,
Das Echo von den Felsen,
Drei Männer waren's, die sich zur Freud
Und vielen andern bliesen.

Vier Mahler traf ich auch noch an
Und grüsste sie und brachte dem einen
Viele Grüsse von seinem Freund aus Rom
Er hat an mich geschrieben.

Die Stadt hatt' ich bereits erreicht,
Durcheilte schnell die Gassen
Nach Crämers hin, mich hungerte,
Das Abendbrod zu essen.

II. Ach des Himmels blauer Bogen!

Ach des Himmels blauer Bogen
Ist mit düstern Wolken umzogen,
Und der Sonne heller Glanz
Verbirgt sich ganz.

Meines Lebens frohe Stunden,
Meines Lebens einziges Glück
Sind mit Dir Geliebte verschwunden
In den Erden-Schoss zurück.

Sieh des Sturmes Schrecken-Macht
Beugt die Eiche, dass sie kracht,
Und die Rose auf schöner Aue
Ist geknickt vom Regen, schaue!

Thränen sind mein Loos geworden,
Weinend schau ich in dein Grab,
Gott, wie wird es mit mir werden,
Sieh doch gnädiglich herab!

Durch die düsteren Wolken bricht
Blauer Himmel, Sonnenlicht,
Auf den Höhen, in dem Tal
Singt die Lerche und Nachtigall.

Gott, ich dank Dir, dass ich lebe
Ewig nicht für diese Welt.
Stärk mich, dass mein Geist sich hebe
Auf zu deinem Sternen-Zelt.



Es schlug halb zehn, wie ich wieder
Zu Hause mich verfügte
Ins Bett mich legt und ruhig schlief.
Ob ich geschnarcht? Das weiss ich nicht.
Ihr wollt's wohl auch nicht wissen?

*

Schon vor langer Zeit hab ich eine Reimerei gemacht, hier ist sie:

Schöpfer aller Elemente
Tronend überm Sternenzelte,
Dich zu lieben, Dir zu leben
Will ich ewig mich bestreben.

*



III. Abendstimmung.

Ich trat so eben aus einem dunklen, finsteren Wald und befand mich auf einer ziemlichen Anhöhe. Vor mir im Thale, von fruchtbaren Hügeln umgeben, lag sie gar freundlich da, die niedliche Stadt, und im Abendglanze blinkt der neu gedeckte Schieferthurm. Durch die üppige blumenreiche Wiese schlingelte sich die Elster, gar lieblich zu schauen. Und hinter den Hügeln lagen Berge und hinter den Bergen ragten Felsen hervor; und so lag Fels an Fels gereiht bis weit hinaus in luftige Ferne. Voll hoher Freude stand ich lange da, und sah hinaus in die schöne Gegend, sah wie die Heerden der Rinder und Schafe dem Städtchen sich naheten, sah wie die fleissigen Schnitter mit den blinkenden Sensen Elsterwerda zu eilten. Da wurde ich eingedenk die schönen Mädchen, so ich vor einigen Monathen bei meiner Durchreise gesehen, und schnell eilte ich, ehe's dunkel wurde, dem Orte zu. Langsam ging ich durch die stillen Gassen des Städtchens, und sah auch einige der schönen Mädchen; es waren dieselben so ich schon gesehen.

Durch die klaren Fensterscheiben konnt ich sie gar deutlich erblicken
Und sie kaum einen freundlichen Gruss zunicken,
als sie sich plötzlich rückwärts wanden
Und schamroth verschwanden.

*

IV. Nebensache hin Nebensache her!

Nebensache hin Nebensacheher! nichts ist Nebensache in einem Bilde, alles gehört unumgänglich zum Ganzen; darf also nichts vernachlässiget werden. Wer dem Hauptheile seines Bildes nur dadurch einen Werth zu geben weiss, dass er andere untergeordnete Theile in der Behandlung vernachlässigt; mit dessen Werk ist es schlecht bestellt. Alles muss und kann mit Sorgfalt ausgeführt werden; ohne dass jeder Theil sogleich gesehen zu sein sich aufdringt. Die wahrhafte Unterordnung liegt nicht in der Vernachlässigung der Nebensachen zur Hauptsache; sondern in der Anordnung der Dinge, und Vertheilung von Schatten und Licht.

Faksimile.

*

V. „Seit den letzten dreissig Jahren."

Es ist einmal die Richtung unserer Zeit, sich überall in starken Färbungen zu gefallen und auch



CASPAR D. FRIEDRICH, SONNENAUFGANG IN NEUBRANDENBURG

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN



CASPAR D. FRIEDRICH, LANDSCHAFT

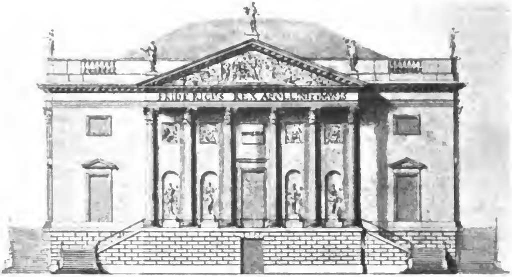
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

die Mahler überbieten sich einander darin, nicht etwa bloss, dass sie die Baken und Lippen ihrer Bildnisse schminken; sondern sogar die Landschaftsmahler übertreiben die Farben und schminken Bäume, Felsen, Wasser und Luft, wenigstens übertreiben sie in so weit als sie nicht vermögend sind mit den geringeren Mitteln so ihnen zu gebothe stehen die angefangene Schminkerei in Verhältniss zu einander durchzuführen. Als Gegensatz erinnere ich der Zeit, wo man die Farbe fast ganz unbeachtet liess, und die Oehlmahlereien damals Sepia-Zeichnungen glichen, denn die braune Farbe war einzig vorherrschend darin. Später wurde diese von der blauen Farbe verdrängt, und diese wiederum von der violetten, und endlich kam die in der Landschafts-Mahlerei fast ganz verdrängte grüne Farbe auch an die Reihe und Anerkennung, die doch in Natur so vorherrschend ist. Gegenwärtig werden alle Farben zu gleich in Anspruch genommen. Diese angedeutete Bahn hat der wechselnde Sinn der Menschen seit den letzten dreissig Jahren durchlaufen, um sie vielleicht noch einmal von neuem zu durchlaufen. Uebel ist es für diejenigen, so entweder nicht mitkönnen oder wollen. Ihre Arbeiten werden gegenwärtig wenigstens übersehen und nicht beachtet. Aber wie sie sich auch sträuben mögen, der Hauptrichtung der Zeit müssen dennoch alle mehr oder weniger huldigen. Dies bezeugen die Bilder von N N, sie sind jetzt doch mehr gefärbt als sonst. — Wer aber regiert mit unsichtbarer Hand die Richtung der Zeit und lenket den Sinn so vieler zugleich auf ein Ziel, bald hier hin, bald dort hin? Mehr als blosser Zufall ist es doch wohl? Ich spreche zwar hier von unbedeutenden Dingen; aber dieselbe unsichtbare Hand leitet vielleicht auch nach selben Gesetzen die grösseren Weltbegebenheiten. Die Menge folgt unbewusst und der Einzelne muss selbst gegen alle Neigung zum Ganzen das seine beitragen.

*

VI. „Ich spinne mich in meiner Puppe ein."

. . . Ich bin weit entfernt denen Forderungen der Zeit, wenn es nicht anders blosse Mode ist, entgegen zu arbeiten und gegen den Strom an schwimmen zu wollen; sondern lebe viel mehr der Hoffnung, dass die Zeit ihre eigene Geburt vernichten wird, und das bald. Aber noch weniger bin ich so schwach gegen meine Ueberzeugung denen Forderungen der Zeit zu huldigen. Ich spinne mich in meiner Puppe ein. Möge andere ein gleiches thun, und überlasse es der Zeit, was aus dem Gespinste herauskommen wird; ob ein bunter Schmetterling oder eine Mode.



DAS OPERNHAUS FRIEDRICHS DES GROSSEN UND SEIN ERBAUER G. W. VON KNOBELSDORFF

VON

HANS MACKOWSKY

Friedericus Rex Apollini et Musis heisst die Weihinschrift auf dem Giebelfelde des berliner Opernhauses. Apollo war der Gott, den Friedrich in seinen Jugendtagen am feurigsten verehrte. Mitten in der väterlichen Mark, darin nur die Kommandorufe und die Jagdhörner widerhallten, hatte der Prinz dem Lichtgott und Musenführer ein bescheidenes Arkadien bereitet. Dies Reich erstreckte sich zwischen den Gestaden des ruppiner und des rheinsberger Sees. Der Reigen der Musen schwebte durch die anmutigen Gründe der ruppiner Schweiz, um bald den „Garten am Wall" in Neu-Ruppin, bald die Rokokogemächer im Schlosse zu Rheinsberg heimzusuchen. Im Garten am Wall hatte Knobelsdorff auf prinzlichen Befehl einen zierlichen, auf sechs korinthischen Säulen ruhenden Pavillon mit flachgewölbtem Dach errichtet, den die vergoldete Statue Apollos krönte. Heitere Sommermonate brachte hier der Kronprinz mit seinen Getreuen zu. Nach dem anstrengenden Dienst des Tages sass man abends zu Tafel, während der zart durchdringende Geruch der Levkojen in die offene Halle hereinschwebte. Und in Rheinsberg an der Decke des in Stuck und Spiegeln prangenden Konzertsaals fuhr, von Pesne's Meisterhand leicht hingemalt, Apollo „der junge Leuchteprinz" auf

strahlendem Wagen einher, die Schatten der Finsternis vertreibend.

Apollo und dem ganzen Chor der Musen hat Friedrich, sobald er König geworden war, den grössten und weihevollsten Tempel in seiner Haupt- und Residenzstadt errichten lassen. Die Entwickelung der berliner Oper, über die wir ein treffliches Buch von Louis Schneider besitzen, geht parallel mit der Pflege der Musik am preussischen Königshofe. Bis auf Friedrich II. haben sich dieser Pflege mehr die fürstlichen Frauen als die Träger der Krone angenommen. Selbst einem so prunkliebenden Herrscher wie König Friedrich I. waren Oper und Musik doch keine ästhetischen Bedürfnisse. Er unterstützte beide nur aus dem Vergnügen an grossartiger dekorativer Entfaltung, mehr in Nachahmung fremder Vorbilder, vor allem des französischen und des benachbarten sächsischen Hofes. So hielt er streng darauf, dass der kgl. Kunstpfeiffer, der alltäglich zweimal vom Schlossturm herab zu blasen hatte, „jeder Zeit künstliche, gute und zierliche Musik, insonderheit allemal einen Psalm aus dem „Lobwasser“ vortrug und sich dabei zur Abwechslung auf verschiedenen Instrumenten hören liess, damit man spüren könne, „dass zwischen dem Abblasen bei Hofe und dem so in der Stadt geschieht, ein Unterschied sei“. Des Königs sonderliche Freude aber waren seine „Blechpfeifer“, jenes Corps von Trompetern und Paukern, die Tusch blasen mussten, wenn an der üppigen Tafel eine Gesundheit ausgebracht wurde.

Für die Oper sorgte ein stattliches Personal, dessen Verzeichnis nebst Gehaltangabe aus den Jahren 1711 und 1712 noch erhalten ist. Die pomphaften theatralischen Vergnügungen des Hofes, die vor allem bei Gelegenheit eines fürstlichen Beilagers im Mittelpunkt der Festlichkeiten standen, fanden im zweiten Stock über dem kgl. Reitstall in der Breiten Strasse statt. Im Ballet wirkte die Hofgesellschaft, oft in den prächtigsten, kostbarsten Kostümen mit. Neben deutschen Sängerinnen traten italienische Kastraten auf; die Dekorationen entwarf Eosander von Goethe, und der Geheimrat Johann von Besser dichtete den Text. Fand keine Oper statt, so bestellte Sophie Charlotte, die kunstliebende Königin, die Kammermusici hinaus nach Charlottenburg zum Abendkonzert.

Natürlich war bei den grossen Festlichkeiten der Hof unter sich. Das berliner Publikum suchte in dem Hessig'schen Hause, Poststrasse 5, sein Schaubedürfnis zu stillen an Stücken, die meist aus Hamburg herüberkamen. Dem Theaterteufel verfielen die lebhaften Berliner gleich bei der ersten Versuchung so unheilbar, dass weder Predigten von den Kanzeln, noch zornige Broschüren gegen die „Operisten“ die Freude an den „schwärmerischen



DAS OPERNHAUS



Representation des Bas reliefs dans les deux Frontons

Masqueraden und Schwein-ygeleyen" ausrotten konnten.

Mit gewohnter soldatischer Strenge trat Friedrich Wilhelm I. gegen das Unwesen auf. Von jeher war seinem klaren, nüchternen, sparsamen Sinne der unnütze und sittenverderbende Prunk der Oper verhasst gewesen. Nie verwand er die Lächerlichkeit, dass er als junger Kurprinz in einem allegorischen Ballet als Cupido, mit dem Pfeil, dem Bogen, rosenbekränzt und in hochgeschürzter Tunika mitzutanzen gezwungen worden war. Trommeln und Pfeifen und dann wieder ein munteres Jagdgetön war seinen Ohren die liebste Musik. So räumte er denn gründlich mit den väterlichen Liebhabereien auf. Die Blechpfeifer wurden gleich nach dem Leichenbegängnis unter die Kavallerieregimenter verteilt. Die kgl. Kapelle wurde aufgelöst, nur der eine riesengrosse Gottfried Pepusch fand die Gnade als Stabshautboist in die rote potsdamer Garde gesteckt zu werden. Das Theater auf dem Stallplatz liess der König zu einer Montierungskammer umwandeln, und nur gelegentlich belustigte ihn im Schloss eine Truppe italienischer Intermezzospieler, deren Besoldung auf monatlich 148 Thaler 18 Groschen 4 Pfennig zusammengestrichen war.

Zu den Sorgen, die der Kronprinz ihm machte, gehörte auch Friedrichs Neigung zur Komödie und zum Flötenspiel. Man weiss, wie sehr dies den Bruch zwischen Vater und Sohn gefördert hat. Auch die Aussöhnung brachte auf beiden Seiten keine Sinnesänderung. Einmal, 1731, bricht in einem Briefe die ganze väterliche Barschheit los: „Aber, was gilt es, wenn Ich Dir recht Dein Herz kitzelte, wenn Ich aus *Paris* einen *maître de flute* mit etlichen Pfeifen und Musique-Büchern, imgleichen eine ganze Bande Komödianten und ein grosses Orchester kommen liesse, wenn ich lauter Franzosen und Französinnen, auch ein paar Dutzend *petits-maîtres* verschriebe, und ein grosses Theater bauen liesse; so würde Dir dieses gewiss besser gefallen, als eine *Compagnie Grenadiers*; denn die *Grenadiers* sind doch, nach Deiner Meinung, nur *Canailles*, aber ein petit-maître, ein Französchen, ein *bon mot*, ein Musiquechen und Komödiantchen, das scheinet was Nobleres, das ist was Königliches, das ist *digne d'un prince*. Dieses sind Deine Sentiments, wenn Du Dich recht prüfen willst; zum wenigsten ist Dir dieses von Jugend auf von Schelmen und Huren eingeflösset worden, und hast Du diese Sentiments gehabt bis in Cüstrin." Ach, er überwand sie auch nicht, diese Sentiments, der arme Kronprinz, und er flüchtete mit ihnen zu seiner Mutter und zu seiner Lieblingsschwester. Er liebte Theater und Musik wie seine „Döschens, Etuichens, bernsteinerne und andere Bagatellen", gegen die der Alte wetterte, und fand keine Freude an seines Vaters Lieblingsbeschäftigung, der Jagd. Daran konnte der König nichts ändern, so sehr es ihn schmerzte. Rührend ist der Brief an den Fürsten Leopold von Dessau, wenige Wochen vor des Königs Tode geschrieben, in dem er dem alten Waidgenossen seine besten Jagdhunde zum Geschenk anbietet, „weil ich in dieser Welt ausgejaget habe, und also die Parforce-Jagd ganz aufgeben will, um die unnützen Kosten einzuziehen, indem mein ältester Sohn auch kein Liebhaber der Jagd ist, noch werden wird."

Des Kronprinzen Augen glänzten, dachte er an den ersten grossen Eindruck, den die italienische Oper ihm gemacht hatte. Das war 1728 in Dresden am Hof August II. gewesen, wohin der Kronprinz seinen Vater begleitet hatte. Im Gefolge war ausser dem alten Dessauer noch manch' anderer Waffengenosse Friedrich Wilhelms, den Pulverrauch und Tabaksqualm gleich gut durchgebeizt hatten. Der polnischen Majestät wird es kein kleiner Spass gewesen sein, diesen auf den Drill eingestellten Augen das lüstern-galante Gaukelspiel der dresdner Hofoper vorzuführen. Die an rauhe Klänge gewöhnten Ohren fühlten sich plötzlich von den Arien und



Representation des Bas reliefs dans les deux Frontons

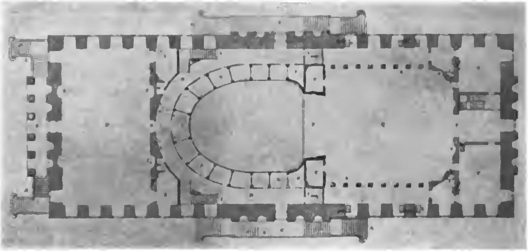
Recitativen der Cleofide von Hasse umschmeichelt, ganz zu schweigen von dem verführerischen Anblick des Ballets. Nur der Kronprinz sass mit weit aufgerissenen Augen da, sah staunend in den Glanz und den Flimmer der Bühne und lauschte voll Entzücken der Quantz'schen Flöte, die ihre Läufe und Triller perlend aus dem Orchester aufsteigen liess. An diesem Abend fasste Friedrich den festen Vorsatz, eine ähnliche Oper in Berlin zu gründen.

Die glücklichen rheinsberger Jahre boten vollauf Musse, diesen Plan in aller Ueberlegtheit vorzubereiten. In Knobelsdorff stand der bewährte Baumeister zur Verfügung. Aus Braunschweig wurde Graun als Komponist und Leiter der Kapelle herbeigerufen. Quantz, den der sächsische Hof nicht frei geben wollte, konnte wenigstens zwei Mal jährlich auf längere Zeit ausgeborgt werden. Den König, der so wachsam die Ausgaben des rheinsberger Hofetats kontrollierte, führte man hinter's Licht, indem ein Teil der angestellten Kammermusici als „Laquaien vor musikalische Amusements" durchgeschmuggelt wurden. Im Vordergrunde der Vorbereitungen stand natürlich der Bau in Berlin.

Nach einem unsteten Garnisonleben war Georg Wenceslaus von Knobelsdorff endlich mit seinem Infanterie-Regiment nach Berlin versetzt worden. Schon als Soldat ein fleissiger Zeichner und Landschafter, kam er nun hier mit Pesne, dem Hofmaler, in Berührung. Die Malerei, mit der König Friedrich Wilhelm in tormentis und zur Qual aufrichtiger Kunstfreunde sich die Zeit vertrieb, stellte vielleicht eine Beziehung zwischen dem König und dem kunsteifrigen Offizier her, so dass Friedrich Wilhelm es nicht ungern sah, wenn sein Sohn mit dem Lieutenant Knobelsdorff anknüpfte. Diese Aufmerksamkeit veranlasste Knobelsdorff, sich ganz dem Studium der Malerei zuzuwenden. Er quittierte den königlichen Dienst und entdeckte schnell genug sein eigenstes Talent für Baukunst. „Die Malerei," heisst es in der Eloge, die Friedrich auf den toten Freund schrieb, „leitete ihn an der Hand zur Baukunst hin."

In Neu-Ruppin und in Rheinsberg legte er die ersten Proben seiner Kunst ab, und freundschaftliche Fäden wurden zwischen dem Bauherrn und dem Architekten angesponnen. Aber Knobelsdorff war kein bequemer Freund. „Un homme d'un abord et d'une physiognomie un peu austère; son extérieur n'a rien de galant ni de fort maniéré" sagt Bielfeld. Im vertrauten Gespräche nannte man ihn „le gros Knobelsdorff", und seine Knorrigkeit trat oft in Gegensatz zu den höfisch-feinen Manieren, die der junge Prinz damals noch beliebte. „Er sah", sagt Friedrich von dem Freunde, „die Höflichkeit wie einen Zwang an und floh alles, was seine Freiheit zu beeinträchtigen schien." Vor seiner rauhen Aussenseite traten die grossen Eigenschaften seines Inneren, die Reinheit seiner Seele, sein heller Verstand, seine gerade Rechtlichkeit, bescheiden zurück. Wie so vielen wohnte auch diesem grossen Talent eine Empfindlichkeit inne, die Friedrich mit zunehmenden Jahren nicht zu schonen verstand. In diesen ersten Zeiten ging aber alles noch glatt ab. Friedrich sah zu Knobelsdorff wie zu seinem künstlerischen Mentor empor, und Knobelsdorff liess es bei aller Aufrichtigkeit nicht an Artigkeiten fehlen, die aus so unbestechlichem Munde dem jungen Kunstenthusiasten doppelt wohlthaten. Auch in musikalischen Angelegenheiten hatte Knobelsdorff Urteil und Geschmack. Und so schickte ihn denn Friedrich 1736 nach Italien mit dem doppelten Auftrag, die dortige Baukunst zu studieren und sich nach Sängern für die prinzliche Oper umzusehen.

Wir besitzen aus dieser Zeit die geistreichen, amüsanten, stellenweise entzückend libertinen Briefe, in denen der président de Brosses seinen Freunden und Freundinnen Italien im Jahre 1740 schildert; fast überall ist italienische Kunst und Kultur, auch die wälsche Unsitte in ihrer naiven Unverstecktheit



dem glatten französischen Wesen vorgezogen. Vergleicht man damit die ausführlichen Briefe Knobelsdorffs, so hört man die echt märkische Mischung von Ironie und Entrüstung, die diesem feinen Geiste gewiss zum Vergnügen des prinzlichen Adressaten aus einer etwas ungelenken Feder floss. Das Meiste da unten missfiel dem geraden Sinn des Deutschen, der voraussetzungslos gekommen war und viel zu schnell reisen musste, um die fremde Art verstehen zu lernen. „Ihr grösstes Wissen", schreibt er von den Italienern, „bestehet in einer Arglistigkeit, dem Nechsten zu berücken." Er tadelt ihren Geschmack in der Musik, die ihnen nicht lärmend genug sein kann. „Die hiesige *Instrumental-Musique*", schreibt er aus Rom, „hat mich noch niemahls in Verwunderung gesetzt und ich wünschte denen Römern ein Ruppinsches Konzert hören zu lassen." In Venedig fand er die beste, in Florenz die schlechteste Oper. Auch der bildenden Kunst steht er kritisch und ohne alle konventionelle Begeisterung gegenüber. Lange vor Winckelmann entdecken diese klar sehenden Künstleraugen schon die Überlegenheit der griechischen vor der römischen Antike. Er preist, wie viel die Griechen „in denen Antiquen" die alten Römer übertroffen und bejammert, „dass der erste Christl. Kayser Constantinus magnus nicht solchen guten Gusto in denen Wissenschaften, wie in der Religion gehabt, alle Heydnische Tempel zerstören und von diesen vortrefflichen Trümmern dem wahren Gott so schlechte und *miserable* Kirchen erbauen lassen, dass man sich verwundern muss, wie bey dem Auffgang des Lichts des Glaubens der Verstandt in allen übrigen Wissenschafften in solche Finsterniss gerathen, dass er sich würklich noch biss diese Stunde bei denen Italiänern nicht wieder erholen kann." Als vornehmstes Bauglied erschien ihm die Säule, vor allem die corinthischer Ordnung. Seine Entwürfe verwenden sie mit Vorliebe und meist als majestätische Dekoration in Form der prachtvoll entwickelten Flucht gekuppelter Säulenpaare.

Der italienischen Reise folgte nach Friedrichs Thronbesteigung im Herbst 1740 ein zweiter Studienausflug nach Frankreich. Auch hier bewahrt Knobelsdorff seinen kühlen kritischen Blick und bleibt unbestochen von dem modischen Geschmack, dem sein Gönner in dilettantischer Unfreiheit sich unterordnet. Von den Malern gefällt ihm der streng antikisierende und landschaftlich stimmungsvolle Poussin am besten. Als Baumeister lobt er Perrault und bewundert die Ostfaçade des Louvre, in der eine grosse Tempelarchitektur ebenfalls mit korinthischer Säulenhalle aufgebaut ist. Wenn er von den Italienern die Effekte des Aussenbaues gelernt hatte, so sah er den Franzosen „die Einteilung, Bequemlichkeit und Verzierung der Zimmer" ab.

In der vollen Reife seines Talentes, mit solchen Kenntnissen ausgerüstet, so gefestigt in seinem persönlichen Geschmack, macht sich Knobelsdorff nun an die Baupläne zum berliner Opernhaus. Der Folioband, der die erst 1743 datierten Risse enthält, befindet sich im Besitz des kgl. Kupferstichkabinets zu Berlin, nachdem das Convolut früher dem Historiographen der berliner Oper, Hofrat Louis

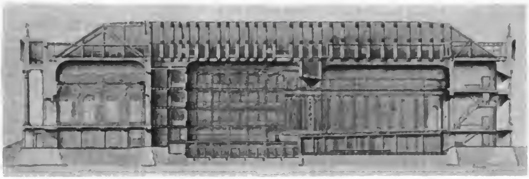
Schneider, gehört hatte. Unsere Abbildungen geben diese sauberen, dabei keineswegs malerisch reizlosen Federzeichnungen wieder. „J'ai l'honneur", heisst es in der Widmung, „de présenter a Vôtre Majeste les Plans de la Maison de l'Opera qu' Elle a formé Elle même et dont il Lui a plu de me confier l'Execution."

Dennoch wäre es ein Irrtum, wie L. Schneider gethan hat, zu folgern, „dass der König selbst die Pläne entworfen". Es heisst keineswegs den Ruhm des grossen Königs antasten, wenn man ihm eine selbständige Durcharbeitung eines architektonischen Gedankens nicht zutraut. Manger in der „Baugeschichte von Potsdam" (1789—90, S. 542) weist dem Könige den ihm zukommenden baukünstlerischen Anteil gerecht an, indem er berichtet: „Die ersten vierzig Jahre Seiner Regierung war Er Selbsterfinder und Vorzeichner der Aussenseiten zu den erbauenden Schlössern, püblicken, privat- und ökonomischen Gebäuden von einiger Wichtigkeit, ebenso als zur Verzierung und Meublierung der inneren Gemächer in den Ihm besonders eigenen Gebäuden; in den letzten Jahren nahm Er es hierinnen nicht so genau." Man muss sich nur des unbeholfenen Risses für die Anlage von Sanssouci und seinen Terrassen von des Königs Hand erinnern, um zu wissen, wie Friedrich seine Idee angab, und was alles dem ausführenden Baumeister zu schaffen blieb aus einem „plan que Sa Majesté a formé Elle-même".

Der Grundriss ist jedenfalls ganz Eigentum Knobelsdorffs. Ihm schwebte dabei ein grosser für die königlichen Redouten bestimmter Saalbau vor, in dem auch Oper stattfinden könnte. So sorgte er dafür, dass Bühne und Parterre gleichmässiges Niveau bekommen könnten, und dass der in einer halben Ellipse angelegte Zuschauerraum mit der Bühne einen einzigen grossen Saal ausmachte. Diesem Riesensaal legte er einen kleineren vor, in den der Hof sich zurückziehen und das Mahl einnehmen könnte. Vier Ränge von zimmerartig geschlossenen Logen stiegen übereinander auf, und die Treppen dahinter wurden so breit und bequem angelegt, dass man sich von Porteurs bis in den obersten Rang hinauftragen lassen konnte. Der Platz für den König war im Parterre, wo nur zwei Reihen Sessel standen, während die königliche Loge im ersten Rang der Königin und den Prinzessinnen bestimmt blieb. Diese Loge hatte drehbare Wände, die bei der Redoute fortgeschoben werden konnten und eine freie Verbindung zum vorderen sog. Apollonischen Saal öffneten. Ein weitgespannter flacher Triumphbogen umschloss die Bühne. Das Proscenium, der „Vordergrund", wie man es nannte, trat mit gebogenen Seitenwänden weit vor. Corinthische Pilaster dienten als Gliederung. Nach weggeräumten Coulissen glich auch die Bühne einem grossen Saal, den eine prachtvoll entfaltete Kolonnade umschloss. In der Rückwand zu beiden Seiten der grossen Mittelthür öffneten sich Nischen, in denen Najaden kleine Wasserstürze aus ihren Urnen gossen. Sein Gegenstück fand dieser Raum in dem vorderen apollonischen Saal; die grossen Fenster wechselten mit Nischen, zwischen denen Satyrhermen eine Galerie für die Zuschauer stützten. In den Nischen standen Oefen mit Vasen darauf als wirkungsvolle Dekoration.

Hier im Innern des Opernhauses hat man die beiden vornehmsten Elemente des Baustils von Knobelsdorff beisammen: die Kolonnade, die in allen seinen Entwürfen vom rheinsberger bis zum dessauer Schloss vorkommt, und die Satyrherme, die auch an der Façade von Sanssouci den Hauptschmuck bildet.

SCHLUSS IN DER NÄCHSTEN NUMMER





CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Bei Paul Cassirer waren zwei Bilder von Courbet ausgestellt, sehr verschieden von einander. Das eine, sehr grosse, stellte zwei Ringer dar. Es war etwas in ihm, das dem Profanen imponierte: Fabelhafte Stärke (wie bei den Athleten, so beim Maler), jedoch eine Stärke, die so wenig unseren Ideenkreis tangierte, wie sich Sport und Kunst berühren. Was sagte uns dieser Aufwand von enormer Kraft? Höchstens gefiel uns die Souveränität, mit der Courbet das Thema gemeistert hatte – die Leichtigkeit, die Mühelosigkeit, mit der er diese Gestalten, die wir, von akademischen Malern vorgeführt, so oft verquält dargestellt gesehen haben, uns jetzt spielend nahe brachte. Aber der Eindruck des uns nicht Interessierenden blieb. Das Thema des Bildes muss wenigstens genannt werden: Es zeigte zwei stämmige Ringer, mit prachtvollem Spiel der Muskeln, auf einer Wiese sich übend, hinten schien eine Tribüne aufgebaut, mit Zuschauern darin, und man sah Bäume und blauen Himmel. Das Landschaftliche und die Tribüne machten den Eindruck, aus dem Handgelenk hingemalt worden zu sein. Deutlich empfand man von den beiden Männern allein, dass sie in der Ergriffenheit vor der Natur gemalt waren. Nein, dieses Bild war kein Ganzes; und diejenigen, die gerade dieses Bild von Courbet rühmten, haben sich geirrt. Es ist denn auch ein frühes Jugendwerk.

Das zweite Bild Courbets lehnte sich bescheiden an das erste an, auch fand es nicht so viel Anklang wie das erste, dabei war es tausendmal besser und einfach wunderschön. Ein Sonnenstrahl war hier festgehalten und ins Bild gebannt; ein Sonnenstrahl, der mit sehr viel Kunst stark umrahmt war, so dass er hell aus dem Dunkeln sich heraushob. Der Lichtstrahl fiel auf Gesicht und Unterarm eines sich am Rande eines Flusses der Beschaulichkeit hingebenden Mädchens. Das Vegetative in ihr war – dem Wesen Courbets gemäss – ganz wunderschön und selbstverständlich zum Ausdruck gebracht. Hier nun erlebten wir die Magie der Kunst. Das Bild ist voll von veralteten Dingen. Die Dame hat ein braunrotes Kleid an (etwa das Braunrot, das bei Rembrandt vorkommt). Sie lagert an einem Ufer, das voll bräunlicher (konventioneller) Töne ist. Wohl ist der Fluss selbst in seinem grünlichen Schimmer prachtvoll naturwahr gegeben; aber wiederum der Sonnenstrahl – von dem unsere Bewunderung des Bildes ausging – ist doch recht

gelblich, wie ranziges Öl nicht gerade, jedoch wie die Sonne erscheint wenn ein alter Maler gleich Reynolds sie giebt . . . und doch entzückte uns das Bild bis in die Poren. Es wirkte auf uns so inflammierend wie es der neueste Monet thäte. Denn der Fortschritt in der Kunst bedeutet nichts gegenüber der Qualität. Das sah man wieder einmal hier.

*

Die münchener Pinakothek hat ein wundervolles, keckes Porträt von Frans Hals erworben. Es stellt einen Mann dar, der etwas Gesetztes und doch Kühnes hat; einen Mann voll Schalkhaftigkeit im Ausdruck; überlegen und meisterhaft.

*

Die Ausstellung des Künstlerbundes wird nun, wie es heisst, bestimmt im Gebäude des Museums in Weimar stattfinden. Das Museum als solches bleibt bis zum 15. Oktober geschlossen, was auch schon durch die Renovierungsarbeiten bedingt ist. Ein grosser Teil der Kunstwerke des Museums wird während dieser Zeit im Fürstenhause untergebracht. H.

*

Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905, Bruno Cassirer VIII u. 595 S.

Die beiden Formen der graphischen Kunst, die bis zum Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts bekannt gewesen sind, haben frühzeitig eine reiche Litteratur hervorgerufen. Mehrere Hauptwerke, bis auf die Gegenwart unentbehrlich, sind am Eingang des vorigen Jahrhunderts entstanden. Sieht man freilich auf den Charakter der wissenschaftlichen Litteratur von Kupferstich und Holzschnitt, so überzeugt man sich rasch, dass der praktische Standpunkt des Sammlers nahezu ausschliesslich berücksichtigt worden ist. Das grosse Werk von Bartsch giebt das beschreibende Verzeichnis der Künstlerwerke; die Monographien auf diesem Gebiet dienen meist dem Zweck, den Sammler über die einzelnen Blätter eines gegebenen Meisters, über die Plattenzustände und was sonst über Verschiedenheit und Wert eines Blatts entscheidet, aufzuklären.

Gegenüber dieser beschreibenden Litteratur ist die zusammenfassende Darstellung ganz auffallend gering. Es genügt in dem Litteraturverzeichnis, am Schluss von Kristellers Buch, einen Blick auf die Rubrik „Geschichte des Bilddrucks" zu werfen. Vielleicht nur Friedrich Lippmanns Buch ‚der Kupferstich', in der Serie der Handbücher der königl. Museen erschienen, löst die – schwierige Aufgabe (allerdings in musterhafter Weise) zur ersten Orientierung vorzubereiten. Das korrespondierende Handbuch des Holzschnitts ist nie erschienen.

Das Buch, das Kristeller nunmehr abgeschlossen hat, darf allein aus dem Grund auf allgemeinre Beachtung rechnen, weil es der erste Versuch ist, das ganze, ungeheure Material wissenschaftlich zu verarbeiten.

Niemand war unter den Kunsthistorikern durch seine Vorstudien mehr geeignet die ungemein schwierige Aufgabe in Angriff zu nehmen. Fast alle früheren Arbeiten der Verfasser behandeln einzelne fundamentale Fragen aus dem Gebiet der graphischen Künste; für den italienischen frühen Kupferstich hatte er sich längst den Namen des besten Kenners erworben; zugleich hatte er durch seine Thätigkeit an verschiedenen namhaften Kabinetten die Kenntnis über das ganze Gebiet erworben, die man nur in solcher praktischen Ausübung des Berufs gewinnen kann.

Das Buch, das jetzt, reich illustriert, handlich trotz der Ausdehnung, die das Thema notwendig machte, vorliegt, wird für lange Zeit das jedem Forscher und Kunstfreund unentbehrliche Handbuch bleiben. Denn der eine findet hier, kurz zusammengefasst und verarbeitet, was wissenschaftliche Einzelarbeit herausgebracht hat, der andere wird sich anregen lassen, dieser oder jener Erscheinung sein Interesse zuzuwenden, die bei der Fülle des Materials und der Schwierigkeit sich zu orientieren, gar zu leicht entgeht. Mit Recht hat der Verfasser im Vorwort diesen Zweck besonders betont. Keine Wissenschaft hat mehr, als die unsere die Pflicht, den lebendigen Zusammenhang mit der grossen Zahl der „nur Kunstgeniessenden" zu bewahren. Mit der Forschung allein, dem Entdecken neuer Thatsachen ist das wenigste gethan.

Kristeller hat die natürlich sich ergebende Einteilung, die nach Jahrhunderten, befolgt; innerhalb dieser wechselt die Betrachtung der beiden Techniken, wie sie in den einzelnen Ländern geübt wurden, ab. Entsprechend seiner Bedeutung nimmt das fünfzehnte Jahrhundert einen breiten Raum in der Darstellung ein. In der bescheidenen Form der Schwarz-Weisskunst spiegelt sich klar die Entwicklung, welche in den letzten Jahrzehnten dieses Zeitraums die Formanschauung in den führenden Ländern, Deutschland und Italien, durchlebte.

In mancher Hinsicht leistet schon diese Periode ihr Allerhöchstes. Für den italienischen Holzschnitt z. B. – wenigstens was Buchillustration anlangt – bedeutet das neue Jahrhundert einen Rückschritt. Dafür treten die grossen Meister graphischer Kunst auf den Plan: Dürer und Holbein in Deutschland, Marc' Anton in Italien, Lucas van Leyden in den Niederlanden. Während aber nördlich der Alpen frühzeitig ein Niedergang eintritt, bleibt in Italien durch die von namhaften Künstlern geübte Radierung auf längere Zeit hinaus eine eigentümliche, selbständig wertvolle Kunstübung lebendig.

Das siebzehnte Jahrhundert zeigt, wie auf dem Gebiet der Malerei, so auch für die graphischen Künste die Niederlande an der Spitze. Nichts von dem, was Europa

sonst hervorgebracht hat, und seien es die glänzenden Leistungen der Franzosen im Heimatlande oder in Italien (Callot, Claude Lorrain), kann sich mit der Gruppe der Stecher und Holzschneider um Rubens, kann sich mit Rembrandts Schaffen vergleichen, welches für alle Zeiten den Höhepunkt der Radierkunst bedeutet. Von hier aus reichste Anregungen nach allen Seiten — man darf sagen bis auf den heutigen Tag.

Das achtzehnte Jahrhundert, mit dessen Ausgang Kristellers Darstellung schliesst, steht unter dem Zeichen der französischen, heiteren, lockeren Kunst, neben der nur in England die reproduzierende Schabkunst eigentümlich selbständig entwickelt wird. Der Farbenstich schafft damals seine nie übertroffenen Meisterstücke. Am Schluss der Epoche steht Goyas Gestalt, vorwärtsweisend in eine neue Zeit mit neuen Kunstbestrebungen.

In klarer und reiner Sprache legt Kristeller diese Entwicklung durch fast vier Jahrhunderte dar. Man folgt ihm gern, wo er bei den Grossen verweilend ihren Stil darlegt, und wird es mit dem Zweck des Buches, eine möglichst vollständige Übersicht zu geben, entschuldigen, wenn gelegentlich mehr Namen und Zahlen genannt werden, als man aufzunehmen im Stande ist. Wo aber Gelegenheit zur Charakterisierung geboten ist, hat sie der Verfasser mit grossem Geschick benutzt; besonders gelingt es ihm in Worten die technischen Feinheiten darzulegen, die einzelnen Meistern ihre Bedeutung geben: und wie schwer sich die Sprache eben diesem anpasst, wie matt oft herauskommt, was lebendig empfunden ist, kann vielleicht nur der beurteilen, der sich selbst an ähnlicher Aufgabe versuchte. Kristellers Charakteristiken sind oft überaus anschaulich (ich verweise hier auf das, was über Callot gesagt ist). Und als ein weiteres hohes Verdienst darf hervorgehoben werden, mit wie feinem Verständnis der Verfasser die Spätitaliener, deren Ruhm ein neues Morgenrot nahe ist, begleitet.

So darf man den Verfasser unter warmer Anerkennung und herzlichem Dank zur Vollendung der so weiten, als schwierigen Aufgabe beglückwünschen.

G. Gr.

*

DIE GRAPHISCHE GESELLSCHAFT

Auf die im Januar d. J. ausgesandte Einladung zur Bildung einer „graphischen Gesellschaft" hat sich schon jetzt eine Anzahl von Mitgliedern zusammengefunden, die gross genug ist, um das geplante Unternehmen zu ermöglichen, und die Ausführung der beiden zunächst beabsichtigten Publikationen — der heidelberger Biblia Pauperum und des Trionfo della Fede nach Tizian — zu gestatten.

Max Lehrs, Max J. Friedländer und Paul Kristeller richten nun an alle, die sich der Gesellschaft noch anzuschliessen beabsichtigen, die Aufforderung, ihre Beitrittserklärung und ihren ersten Jahresbeitrag baldigst — bis spätestens den 15. April d. J. — an die Verlagsbuchhandlung von Bruno Cassirer in Berlin W. gelangen zu lassen. Die rechtzeitige Meldung ist für die allgemeinen Dispositionen und im besonderen für die Feststellung der Zahl der zu druckenden Exemplare notwendig. Die kleine Zahl von Exemplaren, die über die Mitgliederzahl hinaus gedruckt werden, wird vorläufig für später hinzutretende Mitglieder, die dann 25% Aufschlag zu zahlen haben, aufgespart werden, so dass in der nächsten Zeit Exemplare an Nicht-Mitglieder überhaupt nicht abgegeben werden können.

Um jenen öffentlichen Sammlungen, deren Bestimmungen die Bezahlung des Jahresbeitrages vor Lieferung der ersten Publikation nicht gestatten, die Teilnahme an der Gesellschaft zu erleichtern, erklärt sich die Verlagsbuchhandlung bereit, für solche Institute, die sich zur Zahlung des Jahresbeitrages bei der Lieferung der ersten Jahrespublikation verpflichten, der Gesellschaft gegenüber die Vertretung zu übernehmen und ihren Jahresbeitrag zu verauslagen.

Den Mitgliedern wird eine Mitgliedskarte für das laufende Geschäftsjahr zugestellt werden.

*

VON JOZEF ISRAELS

In einer Ausstellung in „Arti et Amicitiae" in Amsterdam finden sich Bilder von Corot, Troyon, Daubigny, Diaz, Dupré, Millet, Jacque und viele Holländer wie die Brüder Maris, Bosboom, Mauve und Breitner. In seiner vollen Glorie aber ist hier der jetzt dreiundachtzigjährige Israels vertreten. Man sieht den „Lebensabend", einen während des Sonnenuntergangs durch die Dünen wandelnden Greis, ferner seine Mondscheinlandschaft, das an Hügeln emporgebaute Tanger, in dessen Vordergrund ein Moslem die Gläubigen zum Gebet ruft, verschiedene Scenen aus dem scheveningenschen Fischerleben, besonders ein aus der Sammlung des verstorbenen Forbes zurückgekauftes Aquarell „der schüchterne Freier" (mit dem der englische Besitzer eine von dem Künstler gar nicht beabsichtigte Umtaufe vorgenommen hat, da das Bild keineswegs einen schüchternen oder verlegenen Freier, sondern die unbeholfene Jugend vorstellt, welche nur das rechte Wort nicht alsbald zu finden weiss.)

*

AUKTIONS-NACHRICHTEN

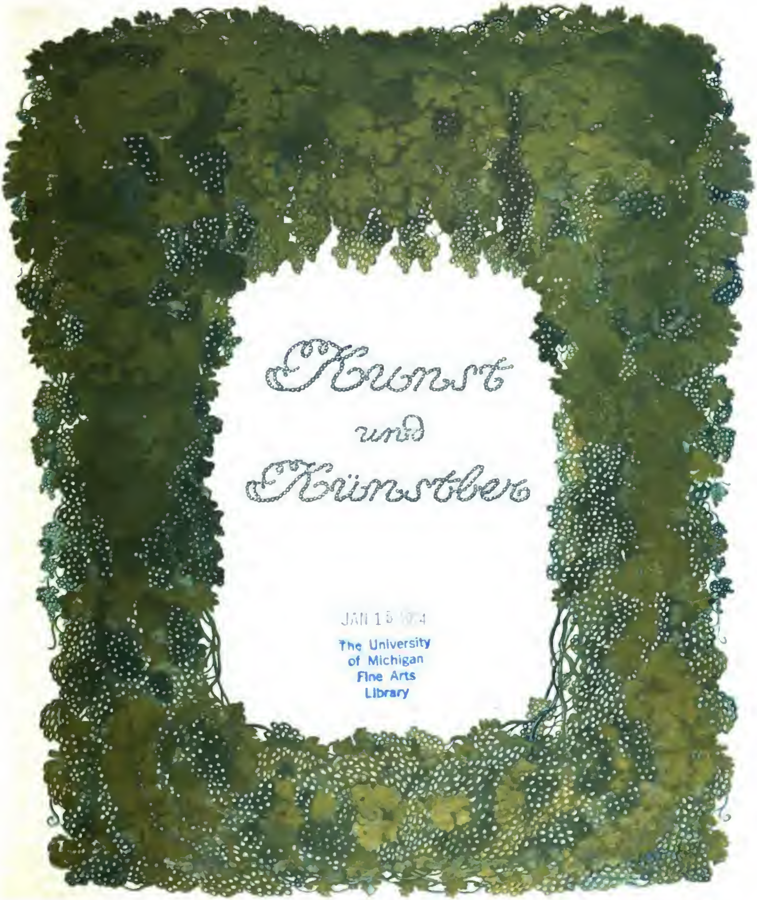
Bei Lepke wurden in der Versteigerung der Sammlung Zeller (Prag) unter anderen folgende Preise erzielt: Verboeckhoven, Schafe, 7500 und 4250 M., Gabriel Max, Abendglocken, 4900 M., Ahasverus, 4650 M., andre Arbeiten von Max 3400 und 2200 M., Schuster-Woldan, Largo 2050 M., Knaus, Schlittenfahrt 2000 M.

VIERTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MÄRZ. AUSGABE AM FÜNFTEN APRIL NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang IV

Heft VIII



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VIII

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



Kunst und Künstler

REDAKTION [illegible]

FRANS [illegible] ALTEN PINAKOTHEK [illegible]

[illegible]

A[illegible] ein[illegible] [illegible] in die alte Pinak[illegible] [illegible] Familie [illegible] Frans Hals. Das Stück [illegible] nicht die geringste Verwandtschaft mit [illegible] gesicherten Werke des Meisters, [illegible] schon vor Jahr[illegible] aus seinem Werk gestrichen [illegible] bar ist es allerdings, dass für die [illegible] hin [illegible] Leistung kein [illegible] gefunden worden. Man hat Versp[illegible] Vos, flämische Farben Snyders vorges[illegible] eine plausible Lösung der Frage hat [illegible] gefunden. Am wahrscheinlichsten ist [illegible] Bild von einem flämischen Meister ge[illegible] Die Pinakothek führt es schon lange als [illegible] Werk des Frans Hals und lässt diese [illegible] den Namen des haarlemer Malers [illegible]



Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

FRANS HALS IN DER ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

VON

KARL VOLL

Aus einer feinen münchner Privatsammlung des 18. Jahrhunderts gelangte in die alte Pinakothek ein grosses Familienbild unter dem Namen Frans Hals. Das Stück hat in der Malweise nicht die geringste Verwandtschaft mit irgend einem gesicherten Werke des Meisters, und so wurde es schon vor Jahren aus seinem Werk gestrichen. Sonderbar ist es allerdings, dass für die technisch immerhin sehr ansehnliche Leistung kein Künstlername gefunden wurde. Man hat Verspronck, Cornelis de Vos, für manche Partien Snyders vorgeschlagen; aber eine plausible Lösung der Frage hat noch niemand gefunden. Am wahrscheinlichsten ist es, dass das Bild von einem flämischen Meister gemalt wurde. Die Pinakothek führt es schon lange als ein unsicheres Werk des Frans Hals und lässt diese Erinnerung an den Namen des haarlemer Malers nur deswegen bestehen, weil die Taufe auf den Meister noch aus einer Zeit stammt, wo er so gut wie vergessen war. Vielleicht steckt in ihr doch ein Körnchen Wahrheit und ein Fingerzeig, der schliesslich helfen kann, den wahren Urheber des Bildes festzustellen.

Seit kurzem besitzt aber die Pinakothek endlich auch ein echtes und sehr gutes Werk des Frans Hals, das seiner letzten Zeit angehört und um 1650 entstanden sein mag. Es ist signiert, trägt aber leider kein Datum. Früher hing es im Mauritshuis vom Haag als eine Leihgabe des Comte de Lynden-Pallandt und wurde für 85000 Mk. von Herrn Stolc in Haarlem erworben. Es soll Willem Croes darstellen, wie die in Deutschland lebenden Nachkommen des Mannes behaupten.

Das Bild ist klein von Umfang; aber reich an Qualität. Willem Croes sitzt in der bequemen und doch so sicheren Haltung, die Frans Hals gern für

das Arrangement des Porträts wählte, auf einem Stuhl, ein wenig von der Seite gesehen, so dass eine frische Unmittelbarkeit der Wirkung entsteht. Das Porträtmässige und die Individualität sind ausserordentlich stark betont. Der Künstler hat die Erscheinung des kräftigen resoluten Mannes offenbar mit besonderer Vorliebe behandelt, als Mensch sowohl wie als Maler. Das Porträt ist keines der technischen Paradestücke, wie sie Hals ja so manches liebe Mal gemacht hat, wenn er nicht recht von seinen Auftraggebern angeregt wurde. Es ist weit ausgeführt, wenn auch in einzelnen Teilen das Skizzenhafte der späteren Manier des Künstlers zu beobachten ist. Die Farben sind nicht mehr so opulent und luxuriös wie in seinen früheren Werken, aber viel feiner und ausdrucksvoller. Was der Künstler an der vollen Farbe spart, ersetzt er mehr als reichlich durch die luftige Behandlung von Licht und Schatten und durch die feinste Abstufung der Werte. Er hatte viel mit Schwarz und Weiss zu rechnen, da die Mode der Zeit nun einmal die schwarzen Gewänder mit den weissen Kragen und Manschetten vorschrieb. Diese damals so oft schlecht verwendeten Kontraste hat Hals alle mit ausserordentlich feinen Nuancen aufgelöst und malerisch bezwungen; dazu hat er in den Schatten noch obendrein viel mit ganz reinem Schwarz gearbeitet. Die Farben gehen alle in einem wundervoll schimmernden Grau unter, aus dem dann die wenigen bestimmten Farben wie das Rot der Wangen und Lippen doppelt lustig vorbrechen.

Von greisenhafter Schwäche, die man bei den letzten Arbeiten von Frans Hals hat konstatieren wollen, ist gar nichts zu spüren. Besonders die Zeichnung ist von ganz überraschender Schärfe und Klarheit. Die Linien sind sehr bestimmt und im wörtlichen Sinn schneidig geführt. Der Meister wird wohl schon in den Siebzigern gestanden haben, aber noch immer war er der Herr seiner Technik, noch immer hatte er das feine Auge und vor allem hatte er noch immer die frische goldklare Ursprünglichkeit der Empfindung und die alte drastische Gestaltungskraft. Er hat den Willem Croes mit sichtlicher Freude gemalt und die Freude klingt noch heute im Beschauer nach. Frans Hals ist nicht alt geworden. Er ist ein ewigjunger Meister.



FRANS HALS, PORTRÄT

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ADOLF HILDEBRAND

VON

KARL SCHEFFLER



Von der Nachwelt wird Hildebrand voraussichtlich nicht anders geschätzt werden wie von der Mitwelt. Weder höher noch tiefer. Der relativ kleine Kreis Derer, die den Wert dieses Künstlers erkennen, wird sich später nicht merklich erweitern, weil nirgends in seiner Kunst allgemeine, der Deutung zugängliche Lebensgefühle dem breiteren Verständnis Handhaben bieten. Die feine, klare Kälte in seinen Werken wird auch ferner alle Vertraulichkeit oder leidenschaftliche Teilnahme fernhalten; immer wird eine Distanz bleiben, und den Betrachter peinlich die Ueberlegenheit einer unangreifbaren Reserve empfinden lassen. Die Skulpturen Hildebrands sind nicht, wie etwa die Rodins, geeignet, das Vertrauen des naiven Menschen durch einen Stoff, eine Idee: durch das Was zu gewinnen, um ihn dann unmerklich durch die Gewalt der Form: des Wie, über sich selbst zu erheben; sie wenden sich vielmehr an den Fachmann und an den kultivierten Kenner. Der erfahrene Geschmack kann nicht anders als mit hoher Achtung vor diesen Erzeugnissen eines reinen und tiefen Kunstverstandes verweilen; aber der Lebensinstinkt des Volkes wird immer ziemlich gleichgültig daran vorübergehen. In den Museen sind diesen Werken auf lange Zeit Ehrenplätze gesichert. Der Kunstlehrer führt seine Schüler dahin und spricht ihnen von den Tugenden des Könnens. Und dem Geschichtschreiber kommender Tage wird unser Zeitalter weniger arm an künstlerischem Geist erscheinen, weil dieser Bildhauer darin gelebt hat. Aber spontane Zustimmung kann seine Kunst nie erzwingen.

Was bleiben der Skulptur in unserer Zeit für



ADOLF HILDEBRAND, DAS BRAHMS-DENKMAL

Wirkungsmöglichkeiten, wenn sie verzichtet, unmittelbare Lebensbeziehungen zwischen Werk und Betrachter zu knüpfen? Einst war sie untrennbar von der Baukunst und schuf unsterbliche Werte als deren Genossin. Seit sie sich hat emanzipieren müssen, weil es eine Baukunst, die noch lebendig genug oder die schon reif genug wäre, um der Plastik würdige Aufgaben zu stellen, nicht giebt, bleibt dem Bildhauer nur übrig, seine Thätigkeit zu spiritualisieren, ein Interieurkünstler zu werden oder sich im Kunstgewerblichen ruhmlos zu verlieren. Statt des Monumentalen muss er das Intime suchen und dabei wird das Beste der reichen Traditionskraft aufgeopfert. Die einzigen Aufgaben, die heute noch den Trieb zur Monumentalität reizen können, liegen in der Denkmalsplastik; aber innerhalb dieses Gebietes ist ein künstlerischer Erfolg nur zu erzielen, wenn der Bildhauer zugleich ein bedeutender Baukünstler ist. In dem Wirkungskreis der Plastik dagegen, der heute vor allem in Frage kommt, wird so starke Unmittelbarkeit des Ausdrucks verlangt, dass die Grenzen des skulptural Darstellbaren fortwährend berührt und oft auch überschritten werden. Plastik, die zu irgend welchen Raumverhältnissen Beziehung nicht mehr hat, die das künstlerisch übersetzte Leben nicht einmal so isolieren kann, wie es beim Wandbild durch den Rahmen geschieht, muss notwendig die architektonische Haltung verlieren und malerisch psychologisch werden, muss durch poetisierende und charakterisierende Absicht ersetzen, was sie an dekorativen Elementen aufgiebt und die reichen Ueberlieferungen architektonischer Natur ungenutzt lassen. Diese Situation hat schon die geistige Physiognomie des Bildhauers verändert. Problematischen Naturen, faustischen Temperamenten, die früher zu den ganz seltenen Ausnahmen zählten, begegnet man immer häufiger in der Skulptur. Da feste Normen, ganz lebendig eindeutige Konventionen nicht mehr gelten, entscheidet allein Art und Grad des Talentes über die Resultate. Auf Schritt und Tritt hat der Künstler Fallgruben zu vermeiden. Einerseits drohen die Gefahren der Schranken- und Formlosigkeit; auf der andern Seite ist zu fürchten, dass eine Anlehnung an bewährte Ueberlieferungen, bei veränderten Zielen, die unmittelbare Ausdruckskraft schwäche. Die strenge Stilhaltung wird leicht unmotiviert erscheinen, weil die Architektur fehlt, die sie legitimieren würde; und die vollständige Hingabe an Versuche, Natureindrücke und Lebensgefühle unmittelbar lebendig in einem sehr widerstrebenden Material zum Ausdruck zu bringen, wird dem Werk leicht die notwendigste formale Würde rauben. Für keinen Künstler ist das moderne Kunstproblem noch so dunkel, wie für den Bildhauer. Seit der Barockzeit, das heisst: seit dem Erlöschen der architektonischen Produktionskraft, ist kein Bildhauer-Werk mehr entstanden, vor dem man nicht, bei aller Bewunderung und Liebe, mit einem Aber die Betrachtung schliessen müsste. Rodin muss sicher ein Genie genannt werden; aber auch seinem Gesamtwerk haftet etwas Problematisches an. Er ist verdammt nach der einen Seite zuviel zu thun, während Hildebrand nicht anders kann, als nach der andern Seite zu übertreiben.

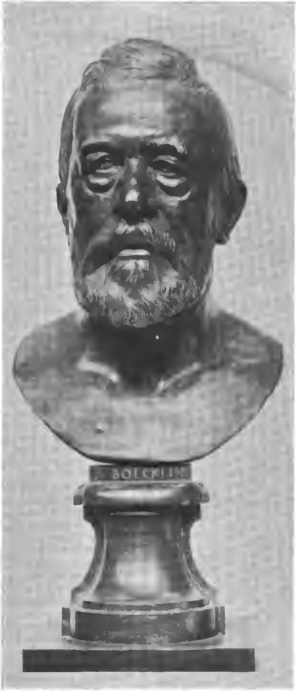
Der Eigenart Hildebrands scheint das architektonische Gesetz der Skulptur zu wichtig, als dass es unter irgend welchen Umständen aufgegeben



ADOLF HILDEBRAND, KUGELWERFER

oder nebensächlich behandelt werden dürfte. Nichts ist ihm schrecklicher als Formlosigkeit und Willkür. Doch fällt er dann in den Fehler vieler Künstler, das für sich als notwendig Erkannte für eine Notwendigkeit der Kunst überhaupt zu halten. So unzweifelhaft wahr die Behauptung ist, die Skulptur könne ohne strenge Formgesetze nicht bestehen, so strittig ist der Weg zu diesen Gesetzen. Der Meinung des wortgewandten Hildebrand, die neue Form könne nur aus einer schon vorhandenen hervorgehen und als brauchte man eine neue Sprache, um etwas Neues zu sagen, darf der Satz entgegengestellt werden: alle grosse Form geht aus dem Chaos hervor. Wenigstens gilt das für die Urformen, von denen aus die Abarten sich entwickeln. Und um etwas anderes als um solche primäre Formen kann es sich heute kaum handeln, wenn man das Schicksal der Skulptur in seiner ganzen Bedeutung meint. Der kritische Kunstverstand reicht wohl aus, den noch vorhandenen Kunstbesitz in sehr würdiger Weise zu mehren, aber er kann nicht entscheidende Neubildungen hervorbringen. Wo nichts zu gähren, ist auch nichts zu klären. Das vom Leben erregte Gefühl, der Ueberschwang der Leidenschaft, die höchsten Anspannungen des Willens allein können lebendige Formkeime einer neuartigen Schönheit pflanzen. Diese zu entwickeln und klar ins Licht einer Schönheit zu setzen, die Allen verständlich ist, mögen dann beruhigte Temperamente und Traditionen berufen sein. Ein Besitz, der fortzeugende Kraft hat, der einer ganzen Zeit Vorbilder zu schenken vermag, geht aber nur aus der Ueberkraft Einzelner oder ganzer Völker hervor. Man braucht darum die überlieferte und nur sekundär erlebte Regel nicht gering zu schätzen. Es giebt vieles in der Kunst was lehrbar ist und wertvoll wird, wenn ein wohlorganisierter Geist es ergreift; aber wie die Lebensweisheit, die der Sohn nur aus den Lehren des Vaters, nicht aus einer durch Schaden klug gewordenen Erfahrung gewinnt, nie revolutionär schöpferisch ist, sondern nur passiv konservativ, so vervielfältigt eine Kunstregel, die stärker ist als die Persönlichkeiten, wohl den Kunstbesitz eines Volkes, aber sie vermag ihn nicht zu erneuern. Hildebrands angeführter Vergleich mit der Sprache passt nicht, weil in der Kunst Sprache und Inhalt, Ausgedrücktes und Ausdrückendes nicht zweierlei sind, sondern eine unlösliche Einheit.

Eine überwiegend mathematisch logische Geistesrichtung zwingt Hildebrand, anstatt der natürlichen Entwicklung von innen nach aussen den Weg von aussen nach innen zu wählen. Denn nur so kann er die mangelnde Schöpferkraft durch Kunstverstand und Geschmack ersetzen. In manchen Zügen gleicht dieser Bildhauer dem Maler Liebermann, so verschieden die beiden Naturen dem ersten Blick auch scheinen. Im Wettstreit der Klugheit jedoch, den Beide ausfechten, hat Liebermann insofern gesiegt, als er einsichtsvoll genug war, die Notwendigkeit unmittelbarer, ursprünglicher Beziehungen des Künstlers zur Natur und die Gefahren der Nachempfindung durch das Medium fertiger Kunstformen zu begreifen. Er betrachtete die Empfindungsweise der bahnbrechenden Genies sorgfältiger als deren Werke; er lernte vor seinen Vorbildern mehr den Ursachen, als den Wirkungen nachstreben, und hielt sich erkennend zuerst an die schöpferische Energie, und dann erst an deren Resultate. Er lernte Anschauungsfähigkeit, nicht Anschauungsergebnisse und bereicherte dadurch seine Produktionskraft. Hildebrand hielt sich an Resultate. Wo Liebermann vom Objekt des Lebens das Gesetz empfängt, da knüpft Hildebrand ein enges Verhältnis mit der genial geschaffenen Kunst alter Zeiten und empfängt das Gesetz von dieser Kunst — also mittelbar. Wenn es bei dem deutschen Impressionisten heissen kann: die Natur, gesehen durch ein Temperament, so muss es bei dem modernen Klassizisten heissen: die Natur, gesehen durch eine Kunsttradition. Jener geht den natürlichen, den eigentlich goethischen Weg von unten nach oben, vom Objekt zum Gesetz; dieser geht umgekehrt von oben nach unten, vom vor langer Zeit abstrahierten Gesetz zum gegenwärtigen Objekt, wobei es ihm immerhin möglich ist, sich ebenfalls auf Goethe zu berufen. Er muss rückwärts, von einer künstlichen Höhe herab, das Lebendige suchen, muss eine von Alters her investitierte Regel, die sich selbst nicht mehr genügend erklärt, zu motivieren trachten, indem er sie naturalistisch galvanisiert. Das macht ihn zum Akademiker. Was ihn über seine Kollegen von der Akademie erhebt, ist nicht ein lebensvolleres Prinzip, sondern es sind aristokratische Eigenschaften seines Talentes, Tugenden der Konsequenz und Vorzüge des Erkenntnisvermögens. Er wäre ein idealer Lehrer, wenn die Kunstprofessoren unserer Hochschulen, die im allgemeinen Geistesproletarier sind, die Ueberlegenheit seines männlich charaktervollen Willens in ihrer Mitte ertragen könnten. Inzwischen haben die Zeitungen Hildebrand als



ADOLF HILDEBRAND, BÜSTE BÖCKLINS

Nachfolger Rümanns in München genannt. Hoffentlich bestätigte sich die Meldung.

Dass ein Kontrapunktist von solchen Graden nur zu den höchsten Vorbildern greift, ist natürlich. Theoretische Geister — man sehe die Kritiker — operieren durchweg mit höchstem Richtmass; worin sich neben der guten Qualität des Willens auch die Schwäche dieses Willens zur Selbständigkeit dokumentiert. Ebenso natürlich ist es aber, dass sich auf einer bestimmten Stufe der Geist der hohen Vorbilder dem Adepten versagen muss. Hildebrand sieht in der Antike oder auch wohl Renaissance früher die beschränkende, mässigende Kraft als die gestaltende; ihn lockt nicht das dämonisch Grandiose der Vorbilder, sondern das messbar Harmonische. Darum ist er weniger ein Schüler der Griechen geworden als der Römer. Auch diese übernahmen von der griechischen Skulptur alle Gesetze, Regeln, Formen und Konventionen; das Genie aber mit zu übernehmen, die grosse und zarte, leidenschaftliche und heitere Seele des Hellenentums zu verstehen war dieses nüchtern praktische, willensstarke aber auch puritanisch beschränkte Volk ausser Stande.

Die Nachteile einer solchen Methode liegen vor aller Augen. Da Hildebrands Werke erst Wert erhielten, als dem Künstler die schwierige Annäherung von Leben und Kunstformel in einer organisch erscheinenden Weise gelungen war, da mit diesem Augenblick aber auch eine gewisse Meisterschaft garantiert war, die kein anderes Ziel hat, als sich selbst, so giebt es in des Künstlers Gesamtwerk nicht eigentlich eine Jugend und ein Alter. Etwas Unbewegliches kommt hinein, weil weniger das mit den Lebensaltern wachsende Gefühl daran beteiligt ist, als die kritische Einsicht, die erst Wert hat, wenn sie reif ist, die aber mehr als reif nicht werden kann. Wir sehen ein Niveau, nicht eine Entwickelung. Das unendlich reizvolle Schauspiel, das uns Künstlernaturen wie Rembrandt, Michel Angelo oder auch Rodin, das selbst viel weniger Starke, wie Böcklin und Klinger gewähren, fehlt bei Hildebrand vollständig. Die unangreifbare Güte seiner Kunst hat etwas Starres, Mathematisches. Wenn man vor seinen Arbeiten den Künstler vergisst, wie vor den allergrössten Werken der Kunst, so geschieht es doch aus anderen Gründen. In dem erhabenen Meisterwerk erscheint das Objektive so gewaltig und notwendig



ADOLF HILDEBRAND, DER RHEIN-BRUNNEN IN STRASSBURG

wie in der Natur, und der Schöpfer verschwindet dahinter, auch wie in der Natur. Das Objektive in Hildebrands Werken ist aber fast so unpersönlich wie eine Formel, die eine grosse Seele nicht voraussetzt. wie eine Formel, worin das lebendig Natürliche seinen wohl abgemessenen Spielraum erhalten hat; solche jeden Widerspruch entwaffnende formelhafte Vollkommenheit lässt kalt. Wie man die Werke des formvollendeten Dichters Platen gut eingebunden, auf einem Ehrenplatz des Bücherregals unberührt stehen lässt und zu unvollkommneren Produkten greift, die das Herz berühren, so geht man von Hildebrand zu Meunier, zu Minne, zu Rodin, über die man sich mehr oder weniger ärgert, die aber schliesslich menschlich zu einem reden.

Das vorausgesetzt, ist mit Worten höchster Achtung und Bewunderung von diesem deutschen Meister zu sprechen. Er allein ist fähig gewesen, sich in der Wirrnis unserer Zeit harmonisch zu vollenden; er vermochte mit seinem Pfunde fruchtbar zu wuchern und seine Kräfte zu disciplinieren, wie kein anderer. Ein Melodienbildner kann er nicht sein, weil nur das tanzende oder betende Gefühl Melodien erzeugt; aber er ist trotzdem einer der feinsten musikalischen Geister. Den Sinn für Mass und Ordnung, der unserer Jugend gerade jetzt so arg verwirrt ist, hat er sich aufs feinste gebildet, er versteht das Geheimnis reiner Wirkungen innerhalb einer begrenzten Skala und beherrscht die Mittel seines Handwerkes so vollkommen, dass ihm jede Absicht gelingt. Nie benutzt er die Krücken des Zufalls. Die Palladionatur dieses späten Philhellenen wäre nichts ohne die Alten; aber mit ihnen ist sie so, dass sie jeder Zeit, jeder Disciplin zur Ehre gereichen würde. Sie ist um so beachtenswerter, als sie sich mit der spezifisch deutschen Eigenart zu decken scheint, soweit es sich um das Talent für die bildende Kunst handelt. Vielleicht gelingt dem germanischen Genius, der in der Musik, Poesie und Philosophie so Grosses geschaffen hat, in Malerei, Baukunst und Skulptur auf absehbare Zeit nur die Kunst aus zweiter Hand, die in freiwilliger Beschränkung ihre Stärke suchen muss.

Der architektonische Sinn ist bei Hildebrand so stark entwickelt, dass er ihn zum Architekten macht. In der ganzen modernen Skulptur ist diese Thatsache einzig. Allerdings ist solche Selbsterziehung zur Baukunst nur dem Klassizisten möglich geworden, der ebenso als Architekt wie als Plastiker von einer Stilidee ausgehen konnte. Trotzdem verleiht ihm dieser Umstand eine grosse Souveränität gegen-



ADOLF HILDEBRAND, LUITPOLDBRUNNEN IN MÜNCHEN

über sinnlich — beweglicheren Talenten. Selbst einem Rodin gegenüber vermag der Deutsche auf Grund seiner Architektur eine unabhängige Haltung zu bewahren. Sucht man die Geistesverwandten des Franzosen unter den modernen Malern, so erinnert man sich bei Hildebrand an Rauch, an Schinkel und mit einem halben Gedanken wohl gar an Schlüter, den letzten deutschen Plastiker grossen Stils. Der sichere Sinn für die Baukunst hat Hildebrand zum besten, ja fast zum einzigen erträglichen Denkmalkünstler unserer Zeit gemacht. Die Pläne für Monumentalarchitekturen hat er nie verwirklichen können, und es lässt sich darum ein sicheres Urteil darüber, wie er grosse Massen bewältigen würde, nicht bilden; aber in Denkmalen, Grabmonumenten und in all den architektonischen Kleinigkeiten, derer die Skulptur nicht entraten kann, hat er so vollkommene Schulung, so feinen Sinn für Verhältnisse und vor allem so gebildetes Raumgefühl bewiesen, dass die Betrachtung seiner durch irgendwelche architektonische Motive erhöhten Werke zu einem ungetrübteren Genuss wird, als unsere Plastik ihn sonstwo bietet.

Die vornehmsten Tugenden des geborenen Plastikers: nie irrender Sinn für das Flächenhafte und Kubische, für Raumeinheit und für die dynamischen Möglichkeiten innerhalb solcher Einheit, zeichnen Hildebrand aus. Aber selbst gegenüber dieser stark ausgeprägten Fähigkeit spürt man, dass Hildebrand von seinem Naturell angehalten worden ist, sie durch ein ewiges Analysieren, Messen, Vergleichen und Kontrollieren zu erwerben und das spirituell auszubilden, was ein naiveres Genie wie Rodin ganz intuitiv erfasst. Die Intuition des Raumhaften ist in verschiedenen Graden allen Menschen eigen und es verknüpfen sich damit mehr seelische Erlebnisse und Gefühlsemotionen als gemeinhin bekannt ist. Auf Raumgefühl beruht oft, was poetisch und malerisch und stets, was architektonisch zu uns spricht. Der intuitiv schaffende Bildhauer weiss aus solchen allgemeinen Erlebnissen der Raumanschauung das Wesentlichste zu fassen und ihm Gestaltung zu geben. Hildebrands Raumbewusstsein ist aber nicht in dieser Weise eine Werte schaffende Kraft, sondern es besteht mehr in einer untrüglichen kritischen Fähigkeit Fehler zu vermeiden, Erfahrungen zu kennen und Gesetze zu befolgen; es ist darum nicht originell impressiv. Hildebrands Figuren — vor allem kann man es vor den meisterhaften Reliefs beobachten — stehen ausserordentlich fein im Raum. Doch scheinen sie eigentlich nur der Raumwirkung wegen da zu sein. Ihre Hauptbeschäftigung ist, allen Gesetzen der Raumästhetik zu genügen, gute Silhouetten zu geben, harmonische Ornamente zu sein. Daneben schiessen sie dann wohl noch mit Pfeilen, machen Liebeserklärungen, baden oder sind an irgend einer andern Handlung beteiligt; das ist aber nebensächlich. Nie ergiebt sich die schöne Raumimpression aus einer menschlichen Teilnahme des Künstlers für das Lebendige; er fühlt Teilnahme nur für das Gesetz. Er kannte nicht das ursprüngliche Gefühl sondern nur die Reflexempfindung. Man vermag der Entstehungsweise jedes Werkes nachzuspüren und kann oft das antike Vorbild angeben, das zur

Anregung geworden ist. Dass dieser Weg zu einer untadelhaften Künstlerschaft führen kann, beweist Hildebrand; um wieviel wertvoller sind jedoch die fehlerhafteren Werke der Skulptur, die aus einer mitfühlenden Anschauung des Lebens, aus dieser Quelle aller Kunstgesetze geschöpft worden sind! Bewunderungswürdig bleibt bei alledem, wie fein Hildebrand das Lebendige hinterher der räumlichen Stilidee zu verbinden weiss. Die Bewegungsgesetze des Körperlichen sind fast immer sehr wirklich erfasst, die notwendigen charakteristischen Züge fehlen nicht, und alles Freistehende bleibt so streng in imaginären Kunstgrenzen, dass es innerhalb einer „unsichtbaren Spirallinie" zu stehen scheint. Darum sieht wie Weisheit aus, was die unendlich kluge Organisation beschränkter Mittel ist. Hildebrands Kunst ist nicht von dem Wuchse, dass ein Schriftsteller vom Range Lessings davon zu einem „Laokoon" angeregt werden könnte; aber sie kann als eines der feinsten Produkte eben dieser Laokoontheorien gelten, das heisst: als das Resultat eines Resultates.



ADOLF HILDEBRAND, LEDA

Dass ein Künstler von so beschaffener Eigenart sein Bestes als Porträtist leistet, ist nicht verwunderlich. Wo das Modell zur Beachtung selbst des Zufälligen zwingt, wo die Erscheinung sich nicht von vornherein durch das Medium einer Stilidee sehen lässt und zu unmittelbarer Lebendigkeit der Anschauung geradezu anleitet, ohne dass der streng geschulte Künstler doch Gefahr liefe, durch solche Forderungen des Objektes in einen äusserlichen Naturalismus zu verfallen, da müssen gute Porträts entstehen. Aus der Begegnung gleichberechtigter Ansprüche, die einerseits das Modell, anderseits das Formgefühl des Künstlers erhebt, sind darum dem Porträtbildhauer Hildebrand die feinsten und dauerndsten von allen Werten, die wir ihm verdanken, hervorgegangen. Darin liegt eine leise und feine Bestätigung des Subalternen in Hildebrands Begabung. Es soll damit nicht prinzipiell gesagt sein, jede Porträtkunst wäre zweiten Ranges; die Bildnisse von Rembrandt und Velazquez gehören gewiss zum stolzesten Kunstbesitz der Menschheit. Aber nicht verschliessen kann man sich der Thatsache, dass gerade Künstlern, die des höchsten Aufschwunges unfähig sind, sehr oft vortreffliche Bildnisse gelingen. Die Engländer sind zweifellos eine Nation ohne spezifische Anlagen für Malerei und Plastik. Sie haben in diesen Künsten im Laufe der Jahrhunderte nicht ein führendes Genie gehabt. Aber sie haben eine Reihe von Kräften zweiten Grades hervorgebracht, die als Bildniskünstler den höchsten Ruhm verdienen; sie besitzen alles in allem, wenn nicht eine der besten, so doch eine der vollständigsten nationalen Porträtgalerien. Auch die weitaus weniger begabten Römer waren



ADOLF HILDEBRAND, FRAU FIEDLER



ADOLF HILDEBRAND, CLARA SCHUMANN



ADOLF HILDEBRAND, BACCHISCHES RELIEF

den Griechen gegenüber die fruchtbareren Porträtisten. Hildebrand ist als Individuum etwa in der Lage dieser Völker. Die Fähigkeit zur kühlen Objektivität kommt dem Bildniskünstler zu gute, sein eminenter Kunstverstand befähigt ihn das Wesentliche in dem Vielerlei einer Gesichtsbildung zu erkennen, der reife Formsinn zeigt ihm das plastisch Wertvolle der Struktur und die vollendete Handwerksfähigkeit setzt ihn in den Stand alles was er beabsichtigt, reinskulptural auszudrücken. Auf diesem Gebiet sind ihm Meisterwerke gelungen, die der Nation im zwiefachen Sinne von grossem Wert sein werden. Die Büsten von Bode, Helmholtz, Pettenkofer, Hans von Bülow, Döllinger, Böcklin, Herzog Karl Theodor, Dr. Fiedler, Frau Fiedler, Clara Schumann, Siegfried Wagner, Theodor Heyse u. a. sind etwas durch Nichts zu Ersetzendes. Die Art, wie Hildebrand die plastischen Formelemente seiner Modelle erfasst, ohne jemals zu geistreicheln, wie etwa Lenbach es that, wodurch ihm, im Gegensatz zu der Eintönigkeit der Lenbachschen Porträtgalerie, eine grosse Varietät gelingt, die Vollendung, womit er seinen Natureindruck stilistisch veredelt, indem er das Charakteristische rein herausarbeitet und es bis zur Schönheit steigert, der Adel seines Formgefühls, die Sicherheit seiner Konstruktion, der reife Geschmack, dem es immer gelingt, die Büsten nach unten architektonisch edel abzu-

schliessen: das alles ist heute in Deutschland einzig und sucht in Frankreich und Belgien seinesgleichen. Die unmittelbare Beseeltheit der Rodinschen Porträts wirkt freilich noch stärker als die verhaltene Inner-

der Form" bewiesen. Mit grossem philosophischen Aufwand behandelt der Schriftsteller darin Fragen, die die Künstler im allgemeinen instinktiv durch die Tat zu beantworten pflegen. Nirgend kommt



ADOLF HILDEBRAND, BÜSTE SIEGFRIED WAGNERS

lichkeit Hildebrandscher Arbeiten. Auf die Dauer jedoch wird man in vielen Fällen diesen den Vorzug geben, weil sie sich weniger hypnotisierend aufzwingen.

Wie gründlich dieser spirituelle Deutsche den Bedingungen seiner Kunst nachdenkt, hat er mit seiner theoretischen Abhandlung über „das Problem

seine Veranlagung zur Abstraktion stärker zum Ausdruck als in diesen profunden Ausführungen, deren nur für die Plastik formuliertes Schlussergebnis nicht recht im Verhältnis zu der weitausholenden Einleitung steht. Das Ergebnis selbst ist aber unangreifbar und dass diese Leitsätze gerade in unserer an gebildetem Kunstsinn so armen Zeit aus-



gesprochen worden sind, macht sie pädagogisch ausserordentlich wertvoll. Die Kapitel über Flächen- und Tiefenvorstellungen, über Reliefauffassung und Bildhauerei in Stein, sollten den Schülern unserer Hochschulen nachdrücklich immer wieder erklärt werden. Vielleicht würden infolge solcher Lehre einige der schrecklichen „Freiheiten" unserer Denkmalsplastiker unterbleiben. Der Bildhauer von Genie braucht solche theoretische Unterweisung freilich nicht unbedingt, weil er die Gesetze, die



Hildebrand im emsigen Studium grosser Vorbilder gewonnen hat, unmittelbar aus dem Leben herausreisst und damit das Neue gewinnt, das auf ein ewig Altes zurückweist.

Auch als Karikaturist hat Hildebrand sich versucht. Doch glaubt man ihm nicht die burleske Laune. So organisch bei Lionardo und Michelangelo oder auch bei Daumier das Groteske erscheint, so natürlich bei Rodin das grausige Hässliche aus einem erregten Temperament fliesst, so peinlich widerspricht die philiströse fliegende Blätter-Lustigkeit der Hildebrandschen Karikaturen der gehaltenen Würde seiner Plastik. Ein vollkommener Dualismus wird sichtbar. Auch dieser weist wieder darauf hin, dass nicht eine mächtige Persönlichkeit hinter dem Gesamtwerke steht, die in keinem Fall anders kann als sie handelt und die allen ihren Thaten, den kleinen und grossen, den Stempel innerer Notwendigkeit aufdrückt. Wie Hildebrands Natur keine Leidenschaft hat, so hat sie auch keinen Humor. Wo aber das intellektuell erzeugte Ernste immer noch einen hohen Rang einnehmen kann, da muss das vom kalten Verstand hervorgebrachte Lächerliche ganz missraten. Bestätigt wird das von den Versuchen, die an einigen Denkmalsbrunnen mit komischen Masken gemacht worden sind: sie sind rein schematisch.

Ohne Einschränkung ist über Hildebrands Kunst also fast nie zu sprechen; und doch ist er ohne Zweifel der bedeutendste unter den lebenden Bildhauern Deutschlands. Er hat den Lorbeer gewonnen durch eiserne Consequenz und kluge Disciplin, nicht durch fortreissende natürliche Begabung. Um so reiner leuchtet der Ruhm dieses Mannes. Seine

Kunst beschämt nun das reichere Talent Reinhold Begas', wirkt als Korrektiv gegenüber der von Gedanken überlasteten Plastik Max Klingers und tritt, alles in allem, gleichberechtigt neben die Leistungen Danneckers, Rauchs, Schadows oder Tassaerts, deren Traditionen sie, mit einer leisen modernen und noch mehr deutschen Nuance fortsetzt. Man kann in der Behandlung des nackten Körpers auf dem Wege, den Hildebrand gewählt hat, kaum weiter gelangen, die Materialbehandlung in Marmor und Terrakotta kaum überbieten; und man kann als freier, auf die Nachfrage angewiesener Künstler nicht unbeirrter ein als richtig erkanntes Ziel verfolgen.

Gegen die Qualität einzelner Werke richtet sich in der Diskussion über Hildebrands Kunst die Kritik aus allen diesen Gründen viel weniger als gegen dieses Ziel. Trotzdem es nicht so scheint, steckt auch in dieser Kunst ein Stück Tendenz und Romantik. Wie auch Hildebrand sich wehren mag: er schafft doch mehr um ein Kunstprinzip zu verteidigen, um romantisch gegen seine Zeit zu protestieren, als dass er ganz naiv vor sich hin bildete. Das ist ein Zeitschicksal, das erst von unserer Kunst genommen sein muss, bevor sie das ganz Ursprüngliche schaffen kann. Inzwischen ist zu wünschen, dass alle Bildhauer mit demselben männlichen Ernst, wenn schon nicht mit so meisterlichen Fähigkeiten wie Hildebrand, sich dem Zwiespalt unserer Epoche gegenüber behaupten lernen.



ADOLF HILDEBRAND, HELMHOLTZ (MIT GENEHMIGUNG VON F. VIEWEG & SOHN, BRAUNSCHWEIG)



INNERES DES BERLINER OPERNHAUSES; AUS LOUIS SCHNEIDERS PUBLIKATION: DAS BERLINER OPERNHAUS



DAS OPERNHAUS FRIEDRICHS DES GROSSEN UND SEIN ERBAUER G. W. VON KNOBELSDORFF

VON

HANS MACKOWSKY

SCHLUSS AUS DER VORIGEN NUMMER

Der modischen Buntheit trat Knobelsdorff mit einem feierlichen Weiss und Gold entgegen. „Die verguldeten Decorationes," sagt er bei der eigenen Beschreibung seines Bauwerks in den „Berlinischen Nachrichten" vom 27. November 1742, „so aus einem gebrochenen weisslichen Grunde und von einem besonderen Gout sind, thun einen sehr schönen Effect." Vergoldet waren ausser den Ornamenten an den Brüstungen auch die Säulen zwischen den Logen, die senkrecht auf der Brüstung aufsetzten. Und über dem höchsten Rang liessen spielende Genien vergoldete Guirlanden herniederhängen. Schinkel hat später im Schauspielhause mit dem gleichen feierlichen Zweiklang von Weiss und Gold den festlichen Eindruck des Raumes hervorgezaubert. Sinnreich und eigenartig waren auch die praktisch-mechanischen inneren Einrichtungen und Anlagen. „Ein gewölbter Canal, von 9 Fuss hoch, gehet quer durch das ganze Gebäude. Aus selbigem wird, vermittelst zwei Wasser-Maschinen, das Wasser bis unter das Dach in grosse Behältnisse gebracht, auch durch Röhren dergestalt wieder auf das Theater geleitet, dass nicht allein natürliche Cascaden und Wasser-Strahle können vorgestellet werden, sondern dass man auch bey auskommendem Feuer fast das ganze Theater unter Wasser setzen kann." Einen weiteren Schutz gegen Feuerschaden gewährleistete ein Verbot des Hofmarschallamtes, „keinesweges mit brennenden Fakkeln gedachtem Opern-Hause sich zu nähern, vielweniger aber mit denenselben in dasselbe zu gehen, oder mit Kohlen angefüllete Feuer-Stübgens, oder andere dergleichen Feuer fangende Sachen auf einige Art in selbiges zu bringen; widrigenfals solche,

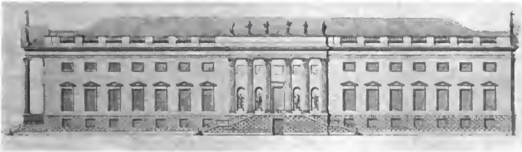
nebst Abnehmung der Fackel, sofort in Arrest gebracht zu werden, und einer nachdrücklichen Beahndung zu gewärtigen haben". Unter dem kaum merklich ansteigenden Parterre war im Erdgeschoss das grosse hölzerne Schraubenwerk angebracht, mit dem der Fussboden zum Niveau der Bühne emporgewunden wurde. Der Dachstuhl, aus einem überaus holzreichen Hängewerk konstruiert, war sehr flach und im Gegensatz zu dem späteren Umbau „von unten nicht zu sehen, auch ganz mit Kupfer bedeckt". Die Heizung geschah durch Oefen, doch trugen wohl mehr noch die acht grossen Kronleuchter bei mit ihrer Unzahl von Wachskerzen. Die Bühne war durch Talgflammen erleuchtet, die in grossen Kästen brannten.

Nach kurzem Schwanken hatte sich Friedrich für den Bauplatz auf den alten Festungswerken entschieden. Von den Seitenfenstern des Palais, das er als Kronprinz bewohnt hatte, war ihm der Blick auf die schon 1736 abgetragenen Festungswälle oft anstössig gewesen. Wüst und unschön sprang hier ein zweckloses Bastion der alten Festungsmauer vor, umspült von einem Graben. Das Bastion wurde abgetragen und das Flussläufchen in Richtung der alten Kurtine abgelenkt; die Strasse an der Gartenfront des Prinzessinnenpalais erinnert mit ihrem Namen „Am Festungsgraben" noch heute an den ehemaligen Zustand dieser Gegend. Im Juli 1741 ward mit dem Neubau begonnen.

Voller Ungeduld verfolgte Friedrich das langsame Fortschreiten der Arbeiten. Aus den Feldlagern des ersten schlesischen Krieges treffen seine Mahnungen ein. Aus Brzezy in Böhmen schreibt er an Jordan: „Sorgen Sie, dass mir der dicke Knobelsdorff melde, wie es mit Charlottenburg, mit meinem Opernhaus und meinen Gärten steht. Ich bin ein Kind in diesen Dingen, es sind dies meine Puppen, an denen ich meine Freude habe." Der König ahnte nicht, mit welchen Schwierigkeiten sein Baumeister zu kämpfen hatte. Bald stockten die Materialsendungen, vor allem das Holz, bald die Geldanweisungen. Mit seinen Kondukteuren Horst und Finck hatte Knobelsdorff alle Hände voll zu thun und konnte doch dem Drängen des Bauherrn nicht genügen.

Das Ungestüm Friedrichs traf bald eine Massregel, die den Baumeister für Monate ganz von seinem Werke abzog. Graun war mit den Sängerinnen Farinella und Laura aus Italien zurückgekommen, und der Ruf von dem glanzvollen Opernunternehmen des Königs hatte zugleich andere musikalische Kräfte nach Berlin gezogen. Da kam der Befehl, weil „die Sängerinnen nun doch einmal da wären, einstweilen ein Theatrum im Schlosse zu bauen, damit absolutement nach der Rückkehr Sr. Majestät im December schon Opera gespielt werden könnte". Wohl oder übel musste Knobelsdorff den sogenannte Kurfürstensaal im kgl. Schlosse nach dem Muster des kleinen Theaters in Versailles umbauen. Hier fand am 13. Dezember 1741 die erste Aufführung von Rodelinda Regina dei Longobardi statt. Der neu angekommene Hofdichter Bottarelli aus Siena gab den umgearbeiteten Text von Nolli gleich als sein Werk aus; die Musik stammte von Graun.

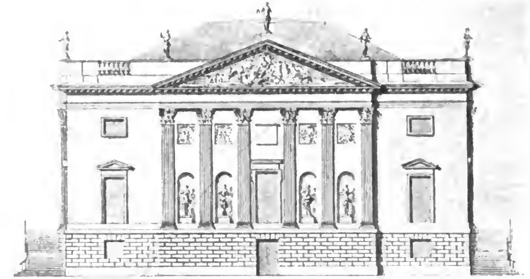




Noch ein ganzes Jahr verging, ehe der König im Opernhause selbst seine Gäste empfangen konnte. Aber auch da war nur das Innere einigermassen fertig geworden. Draussen auf dem Platz — weder die Hedwigskirche noch die Bibliothek waren erbaut — sah es wüst und unfestlich aus. Das ganze Gebäude steckte noch in den Gerüsten. Auch im Innern fehlte noch manches. Der Apollonische Saal war noch nicht einmal im Rohbau vollendet; in den Logen standen roh gezimmerte Bänke, die Gänge waren erst frisch getüncht noch ohne Dekoration, das unvollendete Deckengemälde verhüllte eine zeltartige Draperie. Doch entschädigte die Pracht der Beleuchtung, für die 2771 Thaler ausgegeben worden war.

Auf dem Programm stand Cäsar und Cleopatra mit der Musik von Graun. In heftigem Schneegestöber am Abend des 7. Dezember 1742 fuhren die Karossen vor. Bald füllten sich die Ränge mit den Ministern und den hohen Beamten; die Generalität erwartete stehend im Parterre den König, für den dicht vor dem Orchester ein grosser Lehnstuhl bereit stand. In den Parterrelogen sassen die vornehmen Fremden, denen königliche Lakaien die Einladungskarte in die Absteigequartiere gebracht hatten. Jedermann war Gast des Königs. Durch die kleine Parterrethür links neben dem Orchester betrat Friedrich den Saal. Im Augenblick schmetterten Trompeter und Pauker aus den Höhen des dritten Ranges Fanfaren, und vor dem Proscenium salutierten die beiden Riesengardisten. Der König nahm grüssend auf seinem Sessel Platz. Graf Gotter, der Intendant, trat hinter ihn und gab das Zeichen zum Anfang. Graun in rotem Mantel mit Allongeperücke sass dirigierend am Flügel, um ihn her die Instrumentengruppe, die die Recitative zu begleiten hatte, zwei Theorben, eine Harfe, zwei Celli; im weiteren Halbkreise schlossen sich die andern Musiker an, geführt vom Konzertmeister Benda, der ebenfalls den roten Mantel trug. Auf der Bühne entfaltete sich die reichste Pracht; für Dekorationen und Kostüme waren 210 000 Thaler aufgewendet worden. Die Zweifel, ob die sonstigen Vorzüge des Baues „auch zur Avantage der Musik seyn möchten", erwiesen sich als hinfällig; „man bemerkt mit nicht geringer Bewunderung, dass die Musik darin einen vortrefflichen Effect thut".

Die Unfertigkeit des Baus verhinderte, dass sich an die Oper gleich Redoute anschloss. Bis zur ersten Redoute musste sich Friedrich noch zehn Monate gedulden. Als sie aber im Oktober 1743 stattfand, stand auch das ganze Haus mit allen Einzelheiten vollendet da. Nun erst sah man, was Knobelsdorff geschaffen hatte. Das Gebäude hat die Form eines langgestreckten Rechtecks und ruht auf einem Sockel regelmässig geschnittener Rustica. Zu den Vorder- und Seiteneingängen führen Freitreppen hinan; die der Hauptfront war besonders grossartig, im rechten Winkel einmal umbrechend, vorgelagert. Heute, wo diese Seitentreppen fehlen, merkt man erst, wie wichtig ihr Motiv ist zur Kräftigung des Untergeschosses. Und die Tempelfront des Gebäudes ist durch die gefühllose Verstümmelung des Treppenaufganges ihrer feierlichen Wirkung völlig verlustig gegangen. Diese Vorderfront war der Stolz des Bauherrn und der Triumph des Baumeisters. Wenn Friedrich diese Façade der des Pantheon „nachgeahmt, nicht nachgemacht" fand, so mag zu seiner Entschuldigung dienen, dass er Italien nie betreten und die Baudenkmäler Roms nur aus den mangelhaften Kupfern der Zeit kannte. Knobelsdorff aber, der weit herumgekommen war, wies mit Stolz darauf hin, dass weder Deutschland noch Frankreich das Beispiel eines isolierten so weit vorspringenden „Peristils", wie er ihn geschaffen, aufweisen könnten. Von keinem Vorbild unterstützt, musste Knobelsdorff selbständig die Verhältnisse der korinthischen Säulenordnung und des Archi-



travs erfinden und feststellen. „J'ai taché," schreibt er, „de trouver des proportions relatives à la totalité du Bâtiment."

Bisher hatte Knobelsdorff die korinthische Säule meist in langer Fluchtreihe, als kaum belastetes Zierglied einer Halle angewandt, noch dazu in gekuppelten Paaren, wobei die einzelne besonders schlank aufstreben musste. Hier am Opernhause ist indessen jeder Säule eine verantwortungsvolle konstruktive Funktion anvertraut. Jede muss stützen, tragen, eine Last auffangen. Wie er sie zwischen den breit ausladenden Rampenpodest und den gewichtigen Giebel straff einspannte, nahm er ihnen das völlig Ueberzeugende ihrer Tragfähigkeit. An dem leisen Anflug von Eleganz, der die Würde dieser Säulen beeinträchtigt, erkennt man noch das Ringen des klassischen Stiles, der hier sein erstes Muster in Berlin hinstellte, mit dem Rokokogeschmack der Zeit. Die Rückseite verwendet statt der Säulen Pilaster und verzichtet natürlich auf eine Treppenanlage. Die beiden langgestreckten Seitenfronten springen in der Mitte mit flachen Risaliten vor, die ebenfalls durch eine Pilasterstellung mit dazwischen liegenden Nischen gegliedert sind. Wie an den Säulen ist auch hier das Detail sehr sorgfältig und sauber. Das Laubwerk der Kapitelle mit dem leicht ausgeschwungenen Blatt über dem Hals zeigt Leben und Feinheit. Die Kannelüren sind scharfkantig gezogen. Die Solidität der Arbeit hat die Befürchtung zu schanden gemacht, dass „wohl mit der Zeit der Dauer, insbesondere denen scharfen Kanten, etzlicher Abbruch geschehen dürfte".

Die mächtigen Fenster des Hauptgeschosses sind durch schöne Verhältnisse und edle Profile ausgezeichnet. Dieser reine Geschmack entsprach nicht völlig dem des Königlichen Bauherrn, der die Verzierungen bis zur Steigerung in ein theatralisches Dekorationswesen liebte. Erst in der Eloge hat Friedrich anerkannt, was er im Leben Knobelsdorff nicht zugestehen wollte. „Er liebte," sagt der König, „die edle Einfachheit der Griechen, und ein feines Gefühl lehrte ihn, jeden Schmuck verwerfen, der nicht an seinem Platze war." Zu solchem übel angebrachten Schmuck rechnete Knobelsdorff besonders die Köpfe in den Schlusssteinen der Fensterumrahmungen. Er spottete, wie sie die Wohnung eines christlichen Königs einem türkischen Serail, das mit abgeschlagenen Häuptern geziert sei, gleich machten. Dies scharfe Wort traf. Aber der „dumme Castellan" Bouman, auf den Knobelsdorff geringschätzig blickte, durfte trotzdem in seiner „türkischen" Lieblingsmanier weiter verzieren. Gleich in dem Palais des Prinzen Heinrich, der jetzigen Universität, treibt dieser Ungeschmack mit königlicher Sanktionierung sein Wesen. Knobelsdorff musste dies um so schwerer und persönlich kränkender empfinden als für den Bau eine

perspektivische Zeichnung seiner Hand vorlag; deutlich genug erinnert ja das Mittelrisalit mit den sechs korinthischen Säulen an das Vorbild des gegenüberstehenden Opernhauses.

Mit Statuen und Reliefs hat Knobelsdorff eine bescheidene, aber ausserordentlich wirksame Dekoration erreicht. Nur da tritt sie am Gebäude auf, wo die grossen architektonischen Accente liegen, an den Fronten der Vorder- und Rückseite, an den Risaliten der Seitenfaçaden. Johann Georg Finck aus Augsburg, der, wie schon erwähnt, als Condukteur unter Knobelsdorff thätig war, hat in einem Heft Radierungen ausser den Plänen und Rissen auch die Reliefs gezeichnet. Sie schildern an der Hand der mythologischen Erzählungen die Macht der Musik, insonderheit des Leyerspieles und der Flöte mit schmeichlerischem Hinweis auf die königliche Kunstfertigkeit. Vorn im Giebelfelde wird Apollo ein Opfer dargebracht, auf der Rückseite „ziehet Orpheus durch seine Leyer-Musik allerhand Tiere und leblose Wesen an sich". In den 16 Nischen waren die Statuen der „stärksten tragischen und komischen Dichter" Griechenlands und Roms sowie der Schauspieler des Altertums aufgestellt. Die Balustrade zierten Apollo, die Musen und die Grazien sowie auserwählte Poeten der klassischen Blütezeit. Von diesen stehen heute



nur noch Sophokles, Aristophanes, Menander und Euripides in den Nischen der vorderen Säulenlaube. Die übrigen hat der grosse Brand vom Jahre 1843 zerstört, und nur zum Teil sind sie von Schülern Rauchs ersetzt worden.

Den plastischen Schmuck seines Bauwerks hatte Knobelsdorff Johann August Nahl (1710—1785) übertragen. Johann August entstammte einer Bildhauerfamilie; sein Vater Samuel, 1665 in Ansbach geboren, war schon unter Friedrich I. an einem der unglücklich verrenkten Sockelsklaven des Schlüterschen Kurfürsten thätig gewesen. Unter dem unfreigebigen Friedrich Wilhelm I. hatte sich Samuel 1718 nach Sachsen begeben. Nahl der Sohn hat in der Kunstgeschichte am vorteilhaftesten sich bekannt gemacht durch die Bildsäule des Landgrafen Friedrich II., die in Cassel vor dem Fridericianum steht. Seine Dichterstatuen am Opernhause in ihrem unruhigen Umriss, ihrem Mangel an fester Haltung und dem blöden Ausdruck der Köpfe zeigen ihn weit entfernt von dem Verständnis der Antike, das Knobelsdorff sich errungen hatte. Besser und vielfach nicht ohne Anmut in ihrer gefälligen Komposition sind die Reliefs ausgefallen, obgleich auch sie in dem malerisch aufgelösten Stil der Zeit gearbeitet sind. Allein so sehr ist dieser plastische Schmuck an die rechte Stelle gekommen, so fein und unaufdringlich ordnet er sich dem architektonischen Gefüge unter, dass man seine Mängel vollständig über der Notwendigkeit seines Daseins vergisst. So bildet auch er einen weiteren Ruhmestitel des Architekten und Dekorateurs Knobelsdorff und bekundet das Feingefühl seines Geschmackes, das ihn „jeden Schmuck verwerfen liess, der nicht an seinem Platze war".

Von jeher hat nur eine Stimme der Bewunderung über den Bau geherrscht. Auch Friedrich selbst hat laut das Verdienst seines Baumeisters anerkannt. In der Epistel XIV über die Vergnügungen, die er an seinen Intendanten Baron Sweerts richtete, spricht der König von dem

palais enchanteur et magique
Où l'Optique, la Danse et l'art de la Musique
De cent plaisirs divers ne forment qu'un plaisir

und in der Lobschrift nennt er es „eines der schönsten und regelmässigsten Gebäude, welche die Hauptstadt zieren".

Zunächst blieb des Königs Interesse an seiner Lieblingsschöpfung rege, unbeeinflusst von der Entfremdung, die bald genug zwischen ihm und Knobelsdorff eintrat. Wie seine Grenadiere nahm

er seine Theatertruppe unter das stramme Regiment seines Krückstocks. Der *Intendant des Spectacles* hatte keine leichte Stellung; wie überall wollte auch hier der König „nicht stille schweigen, sondern sich selbst darein meliren". Eigenhändig schrieb er Artikel in die Zeitung, massregelte einen störrischen Tanzmeister und hielt auch im Felde und vor dem Feinde die Fäden, an denen er seine Puppen lenkte, straff in der Hand. Allmählich aber machte er üble Erfahrungen. Den Trotz einer Barbarina bezwang er noch mit despotischen Massregeln, aber die kleinen Reibereien verstimmten ihn auf die Dauer. Hatte einst sein Vater geklagt, dass dem Sohne, diesem „efeminirten Kerl, der keine menschliche Inclinationen hat", die Grenadiers doch nur Canailles sein, so tauschten jetzt die Operisten diesen Ehrentitel ein. Immer wieder klagt Friedrich vor dem getreuen Fredersdorf, der vom Kammerhusaren sich zum Geheimkämmerer aufgeschwungen hatte: „die Opern-Leute sind solche Canaillen-Bagage, dass ich sie tausend Mal müde bin". „Es ist Teufelskrop, ich wollte, dass sie der Teufel alle holte; die Canaillen bezahlet man zum Plaisir und nicht Vexirerei von ihnen zu haben."

In den Nöten des siebenjährigen Krieges schloss seine Seele völlig „die hundert Pforten", durch die er einst „cohortenweise die Vergnügen eintreten lassen gewollt". Schon vorher hatte er, in Enttäuschungen alternd, Sweerts zugerufen:

Montrez-moi, s'il se peut, un mortel vicieux
Que votre Comédie ait rendu vertueux — —
C'est le combat interne et la réflexion
Qui nous font approcher de la perfection;
Oui, notre vrai bonheur et notre récompense
C'est d'établir la paix dans notre conscience;
Sweerts, de vos vains plaisirs on ne doit s'occuper
Que lorsque du travail il faut se dissiper.

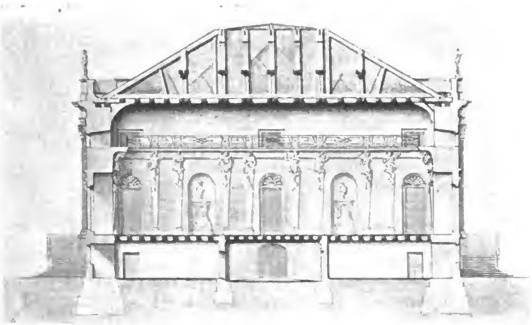
Und dazu war keine Zeit. Die vernachlässigte und unbeschäftigte Canaillen-Bagage stob auseinander; mit dem Tode Grauns (1759) sank die letzte Stütze der italienischen Oper hin. Fasch, neben Quantz der einzige Kammermusikus, dem ein gelegentliches Bravo zum königlichen Flötenspiel gnädigst gestattet worden war, erschrak, als er 1761 den König in den Winterquartieren zu Leipzig aufsuchte. Er fand dort „einen gealterten, in sich gekehrten Herrn wieder, dem fünf Jahre des Kriegsgetümmels und Kummers, der Sorge und harten Arbeit einen Anstrich von Melancholie und trübem Ernst verliehen hatten, der gegen sein früheres Wesen merklich abstach und seinen Jahren noch nicht entsprach. Dabei fiel ihm das Blasen der Flöte schwer."

Die Stürme dieses Krieges schädigten einmal das Gebäude. Am 3. Oktober 1760 erschien unter Totleben ein russisches Streifcorps und sandte von den umliegenden „Höhen" einige Kanonenschüsse in die erschreckte Stadt. Eine Kugel durchlöcherte die Decke des Opernhauses, so dass der eindringende Regen die dort aufgerollten Dekorationen verdarb. Die zweite, in das Wohnzimmer des Dichters Ramler einschlagend, weckte zu einer schwungvollen Ode die vom König verachtete deutsche Poesie.

Nach geendetem Feldzug zeigte es sich, wie erstorben des Königs Sinn „vor musicalische Amusements" war. Nur widerstrebend wies er Gelder zur Ausbesserung jenes Schadens an. Und was in ihm nicht erstorben war, war erstarrt. Konservativ, rückständig in seinem Kunstgeschmack, wollte der König nur deutsche Componisten und italienische Sängerinnen gelten lassen. „Folge Er Hasse und Graun," sagte er zum Kapellmeister Reichhardt, „denn wo Ich keine Melodie finde, bin Ich Sein Diener." Und die Mara, damals noch Mlle. Schmeling, hatte Mühe, ihm zu beweisen, dass eine deutsche Sängerin noch immer angenehmer zu hören sei als ein wieherndes Pferd. Der Ruf ängstlicher Sparsamkeit, einer streng gehandhabten Controlle auch des Privatlebens der Sängerinnen, die Unritterlichkeiten, die der Frauenverächter sich erlaubte, schreckten viele ab. Frauenrollen mussten zum Gespött des Publikums Castraten übertragen werden. Selbst eine Mara und ein Concialini konnten die Tage des alten Glanzes nicht wieder heraufführen. Am liebsten hätte der König das ganze Unternehmen verpachtet, doch erhob Quantz Einspruch und fand geneigtes Gehör.

Immer seltener betrat der König sein palais magique et enchanteur. Aber auf dem Gange hinter den Logen, durch die Gunst eines Hoflaquaien eingeführt, stand damals der Sohn eines Schneidermeisters, in dessen Kunstwerken sich diese Gesellschaft und diese fridericianische Epoche verewigt sehen sollte. Zwar benahmen die hohen Logenwände dem kleinen Gottfried Schadow den sehnsüchtigen Blick auf die Bühne, aber das Ohr wenigstens schwelgte in den Tönen der Mara und des Concialini, von denen bei dem atemlosen Schweigen des Hauses nicht einer verloren ging.

Seit 1781 kam der König überhaupt nicht mehr. Und der glänzende Saal verödete, weil das Publikum, immer noch der Gast des Hofes, nicht nur die



italienischen Sänger, die Dekorationen Veronas und die Ballets vom jüngeren Desplaces, sondern vor allem seinen ruhmreichen, weltbekannten, missvergnügten König sehen wollte. *„Mais nous sommes glacés pour le plaisir des autres.“* Der Kapellmeister Reichhardt hat später offen bekannt: „Jedermann weiss es, dass die berlinische italienische Oper, die ich seit 12 Jahren dirigiere, in den letzten Jahren der vorigen Regierung zu einer solchen Schlechtigkeit herabsank, dass sie auch von keiner einzigen Seite mehr für den Künstler wahren Wert hatte; der König sah sie garnicht mehr.“

Mit grösster Spannung verfolgte das „auf königliche Resolutionen immer attente“ berliner Publikum den Thronwechsel. Und Friedich Wilhelm II., dieser noch sehr verkannte Nachfolger des grossen Königs, hat die Erwartungen, mit denen man den „Vielgeliebten“ empfing, in Hinsicht der Kunstförderung nicht getäuscht. Die Befürchtung, der König werde, bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für alles Einheimische, sein Interesse von der italienischen Oper abwenden, erwies sich grundlos. Selber ein Meister auf dem Violoncell und Schüler seines berühmten Kammermusicus Duport, war Friedrich Wilhelm viel zu sehr Musikliebhaber, viel zu sehr ein Freund grossartiger Prachtentfaltung, um die Oper zu vernachlässigen. Wie er die Akademie der Künste zu neuem Leben erweckte, so griff er auch neugestaltend in das „Opernunwesen“ ein. Das Personal wurde aufgefrischt und ergänzt. Vor allem wurde ein Umbau des Innern vorgenommen. An der Einrichtung Knobelsdorffs hatten sich Mängel gezeigt. Das weit und zwecklos vorgeschobene Proscenium, wo schon lange nicht mehr die Grenadiere Posten standen und sich ablösten, raubte den Seitenlogen nahe am Theater den freien Blick auf die Bühne. Nicht minder war der Ausblick aus den übrigen Logen beengt durch die Säulen, die auf der Brüstung aufsetzten, und durch ihre nicht konzentrisch gezogenen Wände. Auch die Akustik wurde bemängelt, man klagte, dass die Musik „unrein und dumpfig“ klinge.

Den Umbau übertrug der König dem aus Breslau berufenen Klassizisten Carl Gotthardt Langhans und dem immer einflussreicheren Dekorationsmaler Verona. In einem Jahre (1787—88) vollendeten sie die Aufgabe. Ausführlich berichten darüber die „Berlinischen Jahrbücher“ von 1788. An das Aeussere ward keine Hand gelegt; „als ein wahres Denkmal edler Schönheit“ verdiene es unberührt erhalten zu werden, sagt der Bericht. Für die Umgestaltung und Vervollkommnung des Inneren hatte Langhans genaue Studien an den neuen Theaterbauten in Italien und Frankreich gemacht, die

Dumont in einem gestochenen Werke zusammengestellt hatte.* Die Hauptänderungen betrafen das Proscenium und die kgl. Loge. Zwischen vier geriefelten nud reich vergoldeten Säulen sprang im Proscenium ein Balkon vor mit roten Vorhängen. Die Hofloge baute Langhans zu einem Saal um, für dessen ovale Form er schon in manchen Saalbauten breslauer und berliner Paläste eine auffallende Vorliebe bekundet hatte. Dieser Saal wird von acht korinthischen Säulen getragen, erreicht die Höhe von zwei Rängen und ist mit einer Kuppel gedeckt, auf deren Gipfel die königliche Krone ruht. Von der Brüstung hängen Decken in Form eines hermelinverbrämten Purpurmantels herab. Die Akustik wurde durch ein unter dem Orchester angelegtes verkehrtes Gewölbe verbessert. Auch wurde der Boden des sonst fast wagerechten Parterre gegen das Ende zu beträchtlich erhöht. Ueberall herrschte Pracht und Luxus. „Man hat sich aber auch gehütet, den Glanz der Vorstellungen auf dem Theater nicht durch das Prächtige des Aufenthalts der Zuschauer zu verdunkeln.“ Ein reflektierender Spiegel, ein sogenannter Reverbère, sammelte an der Decke des Zuschauerraumes alle Lichtstrahlen des Parterre und warf das Gefunkel wieder in den festlichen Raum herab. Rode, der Nieverlegene, Eilfertige, entwarf den neuen Vorhang, der noch im Stich erhalten ist. Die Erhöhung des Bühnenraumes, die Entlastung des Dachstuhls von dem holzreichen Hängewerk, neue Maschinerien, darunter auch eine Wasserkunst, die jeden unglücklichen Zufall abwenden sollte, vervollständigten die Erneuerungsarbeiten.

In diesem neu erstandenen Glanz hielt sich das Haus auch unter der sparsamen Verwaltung Friedrich Wilhelms III. Nur zur Franzosenzeit 1806 erfuhr es eine echt Napoleonische Demütigung; der Musentempel wurde umgewandelt in ein Brotmagazin.

Das mächtig anwachsende Volksbewusstsein verdrängte mehr und mehr die italienischen Sänger. Nicht lange, so erklang nur deutsche Musik und deutsche Sprache in dem festlichen Raum. Immer noch, zu gemessener Zeit, wechselte Oper mit Redoute, wie denn auch heutzutage der Subskriptionsball im Opernhause seine traditionelle Stätte hat.

Eine völlige Umwandlung schuf erst der grosse Brand, der das Gebäude in der Nacht vom 18. zum 19. August 1843 heimsuchte und es bis auf die Aussenmauern einäscherte. Wir besitzen genaue Nachricht über dies grosse architektonische Unglück in einer Broschüre. Man hatte das Ballet „Der Schweizersoldat“ gegeben, in dem die Büchsen lustig knallten und Platzpatronen reichlich umherflogen. Eine dieser Patronen mag unbemerkt irgendwo gezündet haben. Zum Glück war die Vorstellung um 9 Uhr beendet. Nach 10 Uhr stieg über dem südlichen Teile des Daches die erste Flammensäule empor. Bei der Nahrung, die das Feuer fand, war an eine Rettung nicht zu denken. Man schaffte aus dem Hause heraus, was zu retten war, vor allem die Bibliothek der Partituren. Alles wurde um die vom Brand rot angeleuchtete Blücherstatue aufgeschichtet, indem man sich tröstete: „Der ist im Leben stets feuerfest gewesen, er wird es auch jetzt sein.“ Turmhoch schlugen die hellen Flammen über das Gebäude empor. Alles weithin war tageshell erleuchtet, und wunderbar zeichneten sich die Kuppeln der Gensdarmentürme mit ihren vergoldeten Statuen gegen den klaren Nachthimmel ab. In Glienicke konnte der Prinz Carl auf einer Orientierungstafel den Brandherd erkennen, und auf Sanssouci war es so hell, dass man die Schrift auf einem Silbergroschen lesen konnte. „Einen eigenen Anblick gewährten auch die Bildsäulen im Innern des Hauses, welche das Ansehen von Kämpfern hatten, die den unwiderruflichen Entschluss gefasst, auf dem Kampfplatz zu fallen.“ Apollo und die Musen stürzten prasselnd in das Feuermeer, über einem Funkenregen sank der Dachstuhl krachend zusammen. Bis in den nächsten Nachmittag hinein schwelte der ungeheure Krater. Nur die Umfassungsmauern standen noch, am unversehrtesten die Säulenlaube mit der Weihinschrift und den Bildsäulen des Sophokles und des Euripides in den Blenden.

Den Wiederaufbau in der Form, in der wir alle das Theater kennen, besorgte auf Geheiss Friedrich Wilhelms IV. der Sohn jenes Langhans, der 1788 das Innere umgestaltet hatte. Karl Ferdinand Langhans, 1781 geboren, ein Studiengenosse Schinkels, hatte dem Theaterbau eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Beginnend mit dem 1865 wieder abgebrannten Theater in Breslau, war er an Geschick und Erfahrung unter allen der erste. Nicht nur die Pietät gegen seinen Vater, auch die Einsicht, dass im grossen und ganzen unter den gegebenen Verhältnissen in der

* Parallèle de plans des plus belles Salles de Spectacles d'Italie et de France avec des détails de Machines Théâtrales par le Sieur Dumont. Paris, sans date.

Disposition des Inneren ein Bestes erreicht war, liess ihn mehr wieder aufbauen als neu schaffen. Er nutzte nur das Proscenium noch ergiebiger für Logenräume aus. Die plastische Dekoration lag in den Händen der Schüler Rauchs; an den ursprünglichen Zustand unter Knobelsdorff erinnert nur noch der Konzertsaal mit seinen Satyrhermen. Die gediegene Pracht in Rot und Gold zeigt, wie sehr Langhans seinen Geschmack an der Vornehmheit Schinkels geschult hatte. Die Aussenfront erlitt die erste eingreifende Umgestaltung. Um Raum für Treppenanlagen im Innern zu gewinnen, schob Langhans die Seitenrisalite um eine Pilasterbreite vor und war dadurch gezwungen, die Seitentreppen abzureissen. Dabei verschwanden denn auch die Statuen aus den Nischen.

Bedenklicher und durchaus anfechtbar erscheinen die Aenderungen späterer Jahre: der Anbau der Rückfront, die unschöne Erhöhung des Daches; drüben an der Universität kann man noch sehen, wie das alte Dach hinter der zierlichen Balustrade wirkte. Die schlimmste Schädigung aber erlitt der Charakter der Tempelfront durch Verstümmelung der Treppe und durch das über dem Eingang des Erdgeschosses weit vorspringende Schutzdach. Nun erscheint diese herrliche stolze Front als eine „architektonische Lüge". Kein Verehrer Apollos und der Musen steigt mehr die einladenden Stufen empor. Eine dunkle Menge unter der barschen Fürsorge fest und treu stehender Schutzleute dringt atemlos wie eine Verschwörerbande gleichsam unterirdisch in die Hallen der Musen ein. *„Dans tout âge nos goûts sont succédés par d'autres"*, klagte schon Friedrich in der Epistel über die Vergnügen. War diese Verkümmerung unseres ersten klassischen Bauwerks eine Notwendigkeit, so musste die Geduld aller Kunstverehrer eine noch härtere Probe bestehen, als zum wirksamsten, aber unschönsten Schutz gegen Feuersgefahr die eisernen Aussentreppen angelegt wurden, die dem edlen Gebäude das Aussehen einer Bauattrappe für Feuerlöschübungen geben.

Doch alles in sich Vollendete, wie sehr es auch von der zerstörenden Unbill der Zeit entstellt sein mag, hat seine Weihestunde, in der es immer aufs neue zum alten Glanz aufersteht. Und diese Stunde geniesst, wer in der Nacht, kurz vor Schluss der Oper, von der Schlossbrücke kommend, die dunkle Säulenpracht über dem weiten, mondhell erleuchteten Platz aufragen sieht. In den Hochgenuss dieses Augenblickes mischt sich die Bekümmernis, dass die Gedanken der grossen Baumeister Berlins zum besten Teil in Mappen schlummern und dass, was sie leisteten, vor der Brutalität der sogenannten praktischen Bedürfnisse nicht besser geschützt werden konnte.

Knobelsdorffs grossgedachter Plan, das Opernhaus mit der Akademie der Wissenschaften (an Stelle der jetzigen Bibliothek und des Palais Wilhelm I.) sowie dem Palaste des Königs (an Stelle der heutigen Universität) zu einem imposanten Friedrichsforum zu vereinigen, ist wie so vieles, was die Phantasie der grossen Baumeister aus diesem Teile Berlins schaffen wollte, Projekt geblieben. Der Ruhm seines Künstlernamens, der für viele schon fast verschollen ist, hängt an dieser Fassade, seiner Meisterschöpfung. Wir dürfen noch heute nachsprechen, was der kritische Seidel 1828 in der „Geschichte der schönen Künste in Berlin" urteilt: „Das erste grosse Werk des Königlichen Ober-Bau-Intendanten ist ein Gebäude, welches durch das Edle der gesamten Anordnung, durch die wenigen und meist geschmackvollen Verzierungen und die im Ganzen untadelhaften Profile hoch über sein den höchsten Verfall des wahren Geschmacks bezeichnendes Zeitalter hinausragt, und sich in solcher Weise als das Product eines ächten Genius erweist."

Mit besonderem Bedauern vernahmen wir unter den Stimmen, die den Abbruch der „bescheidenen Mauerreste (!) aus der Zeit Friedrichs des Grossen" befürworteten, auch die des Conservators Prof. Voss, noch dazu in einem Kalender, den der Verein für die Geschichte Berlins erscheinen lässt. Zugegeben, dass das alte Haus den Forderungen an ein modernes Theater ersten Ranges in keiner Weise mehr genügt, noch auch durch Um- und Einbauten je genügen wird — das Opernhaus Friedrichs des Grossen hat historische Anrechte auf unsere Pietät, die gewahrt werden sollten und auch gewahrt werden können. Als Saalbau war es gedacht, warum sollte man es seiner ursprünglichen Bestimmung nicht zurückgeben? Die Symphoniekonzerte der kgl. Kapelle, die seit Jahren dort stattfinden, können sich keinen vornehmeren Rahmen wählen. Und durch Hinzunahme des Conzertsaales wird sicherlich auch für die Repräsentationszwecke des Hofes ausreichend gesorgt sein. Der Oper mag ein neuer, geräumiger Palast erbaut werden, an Raum fehlt es ja nicht. Doch soll uns Knobels-

dorffs Meisterstück wenigstens als einer der geräumigsten und vornehmsten Conzertsäle erhalten bleiben.

Dies Haus ist sein Monument. Verschwindet es, so ist Gefahr, dass sein Name verweht wie der Glockenklang über seinem merkwürdigen Grabe „im Gewölbe unter dem Turm" der Neuen Kirche auf dem Gendarmenmarkt.





FRANZ KRÜGER, PARADE IN POTSDAM

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN



FRANZ KRÜGER, PARADE AUF DEM OPERNPLATZ

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN



FRANZ KRÜGER, AUSRITT ZUR JAGD — MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

DIE JAHRHUNDERTSAUSSTELLUNG IN DER NATIONALGALERIE

II

Ungemein reich ist die Vorführung an Werken des berliner Meisters Franz Krüger, der 1797 zu Radegast bei Köthen geboren, als Autodidakt nach Berlin kam und für die beiden Höfe von Berlin und Petersburg thätig wurde. Auf dem Bilde der „Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV.“ sehen wir Bauern und Schulmeister und Professoren und Staatsmänner und einen Bildhauer im Schmuck der Orden und mit einem Ueberzieher, den er wie auf einem Standbild von Rauch übergeworfen hat — und freuen uns der Typen und der intelligenten Bürger und des kulturgeschichtlich interessanten Blickes auf die rot ausgeschlagene Treppe

zum königlichen Schlosse; treppaufwärts stehen hohe Militärs und Diplomaten, oben befindet sich der König und erhebt die Hand zum Schwur. Auf dem Dach eines Bürgerhauses häuften sich Menschen, andere blicken aus den Fenstern, und Wimpel wehen von hohen Fahnenstangen, und weithin über die Schlossbrücke weg gewahren wir die Linden, mit einer kompakten Menschenmasse gefüllt, die von den Strahlen des Sonnenlichts gegliedert wird. Und diese Masse ist so richtig in der Valeur, und die Häuser stehen so richtig im Luftraum; das Ganze ist so richtig, wiewohl etwas langweilig als Malerei genommen: dass man im guten und im weniger guten Sinne an Canaletto denkt. Die Malerei interessiert nicht unbedingt, nur bedingt; worauf der Blick bei dieser grossartigen Talentleistung Krügers verweilt, das ist das Kulturgeschichtliche, das sind die Details des Vordergrunds, die einzelnen Figuren, die liebevoll gemalt und zum grossen Teil Porträts sind, die wir wiedererkennen — und die sich, trotz der Genauigkeit im Ausdruck und dem zum Teil Humoristischen ihrer Charakterisierung, unauffällig beim Weiterzurücktreten mit der Gesamtheit des Bildes im Ton verbinden.



FRANZ KRÜGER, AUSRITT DES PRINZEN WILHELM IN BEGLEITUNG DES MALERS FRANZ KRÜGER
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

Bei der „Parade auf dem Opernplatz" fesselt wiederum die wundervolle Detailmalerei der zuschauenden Bürger. Man denkt an Waldmüllers Porträts, auch an Friths Schilderungen vom englischen Derbytag. Man staunt vor der feinen Zeichnung und den delikaten Einzelschilderungen der Köpfe, neben dem Ausdruck auch über ihr Helldunkel. Schinkel erblicken wir in der Reihe dargestellt, und freuen uns seiner tüchtigen, preussischen Erscheinung. Wir sehen wohlhabende Edelleute, behagliche Bürger in stillhaltenden offenen Wagen das Schauspiel betrachtend. Der militärische Vorgang ist etwas steif, panoramenhaft dargestellt, die Soldaten sind hier vielleicht so gemalt, wie es nicht im Bereiche hoher Kunst erwartet wird, sondern eher auf *Schilderungen* vorkommt.... Ein kleiner Junge vorne, der Hunde führt, ist etwas absichtlich arrangiert.... Ein kleines Bisschen schränkt sich unsere Bewunderung für Krügers Kunsthöhe ein.... Vor der *Tüchtigkeit* seines Könnens verstummt unsere Klage rasch.

*

Krügers grosses Reiterporträt von Friedrich Wilhelm III. ist in bürgerlichem Helldunkel gehalten, hinten der Blick auf die Stadt ist voll plastischer Klarheit. Das enorme Quantum von Kon-



KARL BLECHEN, SELBSTBILDNIS MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN



KARL BLECHEN, RUINEN DES PALASTES DER KÖNIGIN JOHANNA VON ARAGONIEN
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN



KARL BLECHEN, WALZWERK BEI NEUSTADT-EBERSWALDE MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

vention, das sein Beruf als Fürstenmaler von ihm voraussetzte, tritt ferner in der Reihe von Porträts zu Tage, die mit dem Brustbild des Kaisers Nicolaus in einen Rahmen gespannt sind — Rekapitulationen von zwölf Bildnissen in Paradehaltungen. Das Langweilige ist hier unvermeidlich gewesen, Konvention und längst bekannte Haltungen; vollendete Sicherheit und schmiegsame Malerei wird dessenungeachtet bemerkt. Auf einer höheren Stufe steht indes das Bild „Kavalleriemarsch", voll intimer, individueller Betrachtung, naiv im allerbesten Sinne. Dem Künstler war es hier nicht um „Ton" zu thun gewesen, nicht um ein von vornherein feststehendes Helldunkel in der Angabe der Wolken u. s. w. wie bei den Reiterbildern um den Kaiser Nicolaus. Der „Kavalleriemarsch" ist vielmehr vedutenartig, er gehört demzufolge einer „untergeordneteren" Gattung der Kunst an, will nur Aufschluss geben über die Bewaffnung der Reiter, über die Eigenschaften ihrer Pferde — die Personen sind willkürlich, in Gruppen, wie sie aus der Natur geschnitten sind oder auch wie der Zufall des Malens es ergeben zu haben scheint, — ganz bescheiden nebeneinander geordnet, etwa friesartig, doch unkomponiert. Man freut sich, hierbei die Frische der Beobachtung in allem und jedem, die persönlichen Gesichter, die klaren Augen, die feine Zeichnung, die leuchtende Klarheit in der Wiedergabe der Bewegung der Pferde, — die Rasseneigenthümlichkeiten der Pferde, — schliesslich die Feinheit der Landschaft wahrzunehmen, welche scheinbar stimmungslos an einem Wintertag dargestellt worden ist, mit gelblicher Luft, Schnee auf den Wegen, über die die Sonne fällt, einzelnen Bäumen und einer Mühle im winterlichen Hintergrund. Ein Bild, dessen schlichte Natur uns anzieht; das uns in seinem Nichts-als-Vedute-sein-wollen einzig deucht und ewig interessant bleiben wird — während bei den danebenhängenden wenngleich virtuosen Clair-obscur-Porträtskizzen der Fürsten und Marschälle von Kaiser Nicolaus der Vergleichende sich unmöglich der Betrachtung entziehen wird: Clair-obscur-Porträts von Offizieren in rotem Waffenrock haben Reynolds und Gainsborough doch, jener mit unendlich mehr malerischer Kraft und Breite, dieser mit unendlich mehr Charme, beide mit einer ganz anderen Kraft des Clair-obscur, einer ganz anderen Fülle des Temperamentes geschaffen. Sie beide haben in einem ganz unmittelbaren Anschluss an das Clair-obscur der Klassiker des 17. Jahrhunderts gemalt — Krüger malte dagegen seine Reiterbildnisse in einem ihm selbst angepassten bürgerlichen Clair-obscur.



FRANZ KRÜGER, KAISER NICOLAUS VON RUSSLAND

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

*

Wir werden aber nicht ungerecht sein und etwa übersehen, wie Erstaunliches Krüger im „bürgerlichen Clair-obscur" immer dann zu vollbringen weiss, wenn es sich um Bilder in *kleinen* Proportionen handelt. Einen Beweis findet man in den von dem hellen Ton des Weges sich abhebenden, unter den Federhüten beschatteten Gesichtern der Offiziere auf dem Paradebilde vom Opernplatz!

Sein Bildnis des Fürsten Peter Michaelowitsch Wolkonski ist subtil durchgeführt, trefflich, hochstehend und doch etwas langweilig.

Lampi's des Aeltern Bildnis der Kaiserin Katharina II. ist als Pendant aufgehängt, und der Vergleich mit Krüger's vortrefflichem Bilde des Feldmarschalls ist lehrreich: Lampi's Bild ist unendlich konventioneller — mit dem Apparat des Repräsentationsbildes arbeitend — und stilvoller, mehr der Aufgabe gerecht; das richtige Bild für ein Schloss, in dem nichts von wirklichem Leben ist, in dem alles so prunkvoll und gleichgültig ist wie dieses Bild.

*

Im Bildnis König Wilhelms kommt alle unsere Bewunderung für den König und für Krüger zusammen: es ist ein prachtvolles, einfaches Porträt! Vollendet malerisch und fein, von feinem gütigen Ausdruck! Man sieht, auch wenn man nicht von „borussocentrischer" Begeisterung getragen wird, dieses Werk und die beiden Büsten, von welchen es flankiert wird — Schadows entzückende Köpfe der Kronprinzessin Luise (Gips) und der Königin Luise (Papiermaché) —, mit wirklicher Begeisterung an. (Bei Schadows Büsten wird die Begeisterung freilich noch höher getragen, geht ins Reich des Absoluten, Allgemeinen!)

Das Krüger'sche Bildnis der Fürstin Liegnitz zu Pferde zeigt eine hübsche, anmutige Frau in violettem Reitkleid, auf dem Kopf trägt sie einen Cylinder mit grünem Schleier, in ihren Augen lebt ein reizender Ausdruck. Ihre Hände halten mit einer durch Gesundheit gebändigten Grazie die Zügel. Hinter ihr sieht man die Hofdame und den Adjutanten in dem morgendlich beleuchteten Park, bei dessen Baumschlag schon etwas an den nervösen Pinselstrich Menzel's zu denken ist.

Völlig unbefangen gesehen sind „Ausritt zur Jagd" — bewundernswert unkonventionell; und eine geradezu *ganz,* nicht nur unkonventionell, sondern auch unbildmässig vorgeführte Scene im Schnee nach der Jagd, mit Reitpferden, Dienern und Hunden.

Schön wie eine Lithographie von Gavarni oder Raffet ist das unglaublich fein und geistreich leicht hingemalte Bild, das den Prinzen Wilhelm in Begleitung des Malers zeigt. Und weit erhebt sich über die Clair-obscur-Behandlung, die wir bei den Marschallporträts charakterisierten, die fabelhaft präcise Skizze: Kaiser Nicolaus zu Pferde (Abb. S. 353).

Ein herrliches, feines Porträt, einen Menschen, ein Milieu, eine Epoche schildernd, ist das Bildnis des Prinzen August von Preussen (im Hintergrunde mit der Madame Recamier vom Baron Gérard); endlich ist das gewinnendste unter *allen* Krüger-schen Porträts das des jungen Mädchens, das mit nebeneinander gelegten Händen, in der einen hält sie einen Strauss, mit fragenden und seelenvollen Augen, in denen doch ein Schalk sitzt, uns ansieht. Gute, bürgerliche Gesellschaft! Einfacher und vielleicht feiner als ein Menzelporträt. Man sieht aber hier, wie Menzel an Krüger sich anschliesst, ihn fortsetzte und gewaltig, manchmal gewaltsam, steigern wird. Beides herrliche Künstler! Eine unendlich anziehende Aufgabe bietet es, sie liebevoll und mit allen Details zu vergleichen. (Man würde dann, Menzel gegenüber, von manchen unglücklicheren Vergleichungen Abstand nehmen.)

*

Blechen (1798—1840) galt — ohne bei der grossen Menge beliebt oder auch nur bekannt zu sein — bis zur Jahrhunderts-Ausstellung für einen ausserordentlichen Künstler bei einigen und nicht den schlechtesten Kunstfreunden. Diese Rolle, nicht bekannt und doch hochberühmt zu sein, hat er jetzt abgetreten. Die Jahrhunderts-Ausstellung hat diesen ihm eigenen Ruhm zu Grabe getragen, zu Gunsten Caspar David Friedrichs; Blechens Bilder hängen in der Ausstellung neben denen Caspar Friedrichs und wirken in ihrer Gesamtheit als ölige, wenn auch immerhin geistreiche — Malereien....

Eine geistreich aber etwas unsolide gemalte Skizze ist der Mönch in der Grotte (Ruinen des Palastes der Königin Johanna von Aragonien, aus einer Grotte gesehen); recht hübsch eine Skizze zweier Mädchen, unter einem blauen Himmel in die grüne Weite blickend. Man erwehrt sich nicht der Empfindung des Theatralischen in der Häufung der Effekte mit etwas vergifteten Tönen bei dem Bilde „Meeresstrand im Mondschein bei Neapel".



KARL BLECHEN, BLICK AUF GÄRTEN UND HÄUSER MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

Man findet dieses, wenn auch Talentvolle, doch Absichtliche, in einer Skizze einer Waldlichtung mit blitzenden Lichtern wieder. Man begegnet einer Wüstenlandschaft mit einem Esel — geistreich wie etwa ein Decamps — lässt sich andere der mit Geschmack aber doch Hoguet-mässig Wirkungen producierenden Landschafts- und Genrescenen mit Anstrengung zusagen, erkennt dann allerdings durchaus geistreiches Wesen und leichte Behandlung in einer Selbstporträtskizze an, findet an dem Seestück (siehe Abb.) mit seiner schlagenden Beleuchtung, mit seiner vollständig erreichten Plasticität — das Grundprincip dieser Kunst einmal zugegeben — absolut nichts auszusetzen, — freuen wird man sich aber nur an einem einzigen Bilde: dem intimen nordischen „Blick auf Gärten und Häuser" mit dem lila Licht auf dem vorderen, in einer kühnen Perspektive gesehenen Dache. Dies Bild ist ein Menzel vor Menzel!

An dem berühmten „Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde" hat man dagegen auszusetzen, dass es doch wie ein Oelbild erscheint. Mühsam und vergebens versuchen wir in den alten Glauben uns zurück zu versetzen, dass wir hier eine neue Kunst zu begrüssen haben, weil wir — ein neues Thema sehen. Ein Grundirrtum! Auch Runge ist nicht neue Kunst, obwohl er Licht, Farbe und Bewegung — predigte. Er lehnt sich an neue Kunst höchstens an. (Das Kind auf dem Bilde „Der Morgen"!)

*

Mit der Kunst Friedrichs, auf den wir in diesem Hefte nicht nochmals ausführlich zu sprechen kommen wollen — unsere Zeitschrift hat schon viel über diesen Grossmeister gebracht —, ist, wie man weiss, die Ausstellung fabelhaft reich vertreten. Die Bilder mit den Kruzifixen (eins bildeten wir im vorigen Heft ab), die Landschaft, die im Schloss Wilhelmsthal hängt, mit dem ausserordentlich gemalten gesättigten Lichte auf der silbernen Ferne und mit dem durchsichtigen Halbton im Vordergrund; die Terrasse mit der lesenden Dame und der blinkenden

Ferne (siehe Abb. in unserm vorigen Heft), die Landschaft „Sonnenaufgang in Neu-Brandenburg“ mit der unsagbar tüchtig gezeichneten und gemalten Stimmung; das Seestück mit der Menschengestalt am Strand, das grossartig ist und im Vordergrund und Meer eine Idee an ... Courbet erweckt; der „Sturzacker“ (Kunsthalle zu Hamburg); die nicht beendigte und uns darum vielleicht doppelt anziehende Gebirgslandschaft aus Böhmen: das alles sind Bilder, von welchen man sich nicht losreisst und die man dem Beschauer der Ausstellung nur zu nennen braucht, um in ihm alle Gefühle wieder erwachen zu lassen, die der Anblick erregte.

Von Friedrich ist aber ein gewaltiges Bild seit der Eröffnung der Ausstellung noch hinzugekommen — „Nordlicht“ bezeichnet.

Man muss sich vor dem Bilde wieder und wieder ins Gedächtnis rufen: der Maler dieser Arbeit ist 1774 geboren, 1840 gestorben (und hat in Dresden gelebt). So modern ist es!

Es kommt einem vor dieser gewaltigen Arbeit zum Bewusstsein, dass man wirklich recht hatte, wenn man das ja doch wie alle Verallgemeinerungen etwas gefährliche Urteil aufstellte, Friedrich sei die grösste malerische Potenz in Deutschland im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts gewesen.

Das „Nordlicht“ lässt uns in gewisser Art an die „meules“ von Claude Monet denken. Doch monumentaler, ferner, freskenhafter ist diese unsterbliche Skizze als ein Monet.

Dass *der* Mann nur als ein Zeitgenosse von Runge betrachtet werden, dass er, der Erfüller, einem hochbegabten Mann, welcher nur streben konnte, beinah' gar nachgesetzt werden konnte. Die Luft und die Farbe in der Bewegung sind auf Rungeschen landschaftlichen Hintergründen ja nur theoretisch da, während Runge sich quälte, hat Friedrich *geschaffen*. Die Ausstellung hat Runge jetzt depossediert, und sein um drei Jahre älterer Freund, der einfache Mann in Dresden erscheint als der unvergleichlich bessere Maler. Man hatte sich eben durch die geistige Erregbarkeit Runges einige Zeit lang blenden lassen.

*

Von Runge ist inzwischen noch eine weitere Arbeit in die Ausstellung gelangt, eine sehr vorzügliche: ein als Selbstporträt bezeichnetes Bild, dessen



WILHELM VON KOBELL, SCENE AUS DER BELAGERUNG VON KOSEL — MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

Züge übrigens mit dem in unserem früheren Aufsatz besprochenen Selbstporträt keine Aehnlichkeit aufweisen. Ungleich schöner als jenes Selbstporträt, offenbar aus jüngeren Jahren, frei, heiter, leicht, rein, hell in der Farbe. Die Aehnlichkeit mit französischen Bildern der Zeit tritt wieder ganz frappant hervor. Wie mag sich dieses Zusammenhängen der französischen Kunst mit Runge wohl erklären?

Vorhanden gewesen sein muss es; obwohl man nicht erkennen kann, durch wessen Vermittlung. Ich hatte im vorigen Aufsatz gesagt, sein Lehrer wäre ein Davidschüler gewesen, das ist aber nicht richtig. Ich hatte einen eminenten nordischen Gelehrten im Gespräch dahin zu verstehen geglaubt, ihn aber missverstanden. Dass Runge ungeheuer viel von David hat, oft als ein unvollkommener Reflex seiner vollkommenen Kunst wirkt, ist richtig, dafür sprechen seine Porträts der drei Hülsenlangkschen Kinder und seiner Eltern, — doch wie ihm diese Lehre zu Teil geworden, ist unklar. Es hält schwer, sich vorzustellen, er hätte ganz ohne Kenntnis von Davidschen Arbeiten so gerade wie ein Eleve der Davidschen Schule sich entwickeln können. Runge kann als ein Kompositum von David, Prudhon — und Blake definiert werden.

*

Wir bringen noch ein feines Bild von Wilhelm von Kobell (1766—1855) zur Anschauung. Es ist steif in der Komposition, aber fein in der Lichtwirkung. Dieser Künstler hat hier eine bemerkenswerte Wiedergabe des atmosphärischen Lebens erreicht. H.



KARL BLECHEN, SEESTÜCK — MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Eugène Carrière ist gestorben, von dem in der Presse vielleicht mehr als billig bei diesem Anlass hervorgehoben worden ist, in welchem Grade er sich der Freundschaft von Anatole France, Octave Mirbeau usw. erfreut habe. Es ist dabei etwas darüber hinweggeglitten worden, ob er in der Malerei nicht etwa, wenn auch talentvoll, doch manieriert war. Sehr auffällig ist allerdings die Freundschaft Rodins für ihn. Man wäre versucht, infolge der Bewunderung für den grossen Bildhauer sich seinem Urteil über die Bedeutung von Carrière anzubequemen, wenn man nicht der Erwägung Raum gäbe, einerseits wie unabhängig vom Genie das mit dem Verstande gefällte Urteil ist, und dann, wie kompliziert das Nervenleben eines Künstlers ist, durch welches er veranlasst wird, einen Künstler, der in irgend einer Art ihm verwandte Saiten anschlägt, liebzugewinnen und vielleicht zu überschätzen. Solches mag wohl der Fall von Rodin gewesen sein. In der deutsch schreibenden Presse hat das eleganteste und sympathischste Urteil über Carrière Ludwig Hevesi im wiener Fremdenblatt ausgedrückt. Er spricht von Carrières in lithographischer Kreide ausgeführten Porträts und findet die auch den Carrière-Gegnern zutreffend erscheinenden Worte: „Es sind Bildnisse von Geistern, deren Geistigkeit das Leibliche der Erscheinungen umspielt, unheimlich-heimlich, das Werk des Seelenbeschwörers, der traute Manen vom Acheron heraufzulocken weiss. Er könnte das nicht, ohne ihnen seelenverwandt zu sein. Sie sind ein Teil von ihm, und die verbindenden Fäden können sich durch den Tod nur dehnen, aber sie reissen nicht ab . . .“ Wie fein ist in solchen Sätzen nebenher ausgedrückt, was auch ein Fehler von Carrièreschen Porträts war: dass sie eine Gemeinsamkeit verband, anstatt dass sich Individualitäten trennten!

*

In Dusseldorf ist hochbetagt Albert Flamm gestorben, der sich ursprünglich zum Architekten bestimmt hatte, dann aber, durch den in seine Jugendzeit fallenden Triumphzug der Malerei der Gallait und Bièfve veranlasst, sich der Schwesterkunst widmete und ein Studiengenosse von Oswald Achenbach wurde.

*

Die Eröffnung der Ausstellung des deutschen Künstlerbunds ist auf den 1. Juni verschoben.

*

In London hat sich eine Vasari-Gesellschaft gebildet, die nach ihrem Prospekt es sich zur Aufgabe macht, das Studium der Handzeichnungen in England zu beleben und zu fördern. Die Gesellschaft hat bereits jetzt am Beginn ihres Wirkens 300 Mitglieder.

*

Die Ausstellung Schulte hat sich in bedeutend vergrössertem Umfang ihrer früheren Stätte schräg gegenüber niedergelassen. Die Säle sind von Messel entworfen, von Deutschlands erfolgreichstem Architekten, das Gebäude und die Säle finden jedoch nicht jenen Beifall, der sonst Messels Schöpfungen begleitet. H.

*

Im charlottenburger Rathaus hat die junge Vereinigung „Werkring" eine Ausstellung von Möbeln und dekorativer Kleinkunst veranstaltet. Wirkliche Raumkunst, die heut wichtiger ist als die Komposition einzelner Stücke, konnte bei dieser improvisierten Darbietung nicht gezeigt werden. Es handelt sich hier mehr um Detail und Requisiten des Interieurs. In einer gut abgestimmten Gruppierung stellt sich das in dem grossen Saal, der nach oben in Zimmerhöhe durch helle Bespannung abgeblendet ist, dar.

Das mild gedämpfte Licht dieses Mediums, warm abgetönt durch die den Monumentalfenstern vorgeschobene Längswand der farbigen Scheiben von Kurt Stoeving, giebt den Möbelgruppenbildern eine weich um Holz und Stoffe spielende Atmosphäre. Fragt man dieser Möbelarchitektur ihre Tendenzen und Neigungen ab, so lässt sich ein grösseres Bestreben nach schmuckhafter Ausbildung konstatieren. Aber das ist kein Rückfall in dem leeren äusserlichen Ausputz, sondern der Schmuck ergiebt sich aus der Konstruktion, er dient innerhalb des Gefüges, er übernimmt die Rolle betonender Accente. Und es ist bezeichnend, dass für das Holz der materialgemässe Schmuck der Einlegearbeit bevorzugt wird, der Intarsia, die ausserdem nie bildlichmalerisch sich gebärdet, sondern immerflächig als koloristisches Lichterspiel behandelt wird. Eine Klavierwand von Kurt Stoeving erhält eine leuchtende Pointierung durch eingesetzte Perlmutterstücke, und ihre Disposition wird organisch aus den Motiven der Maserungswellen entwickelt. Auf Tischflächen betont die Intarsia, als Kranzvignette den Rand. An den Masswerkleisten der Armlehnen Rudolf Willescher Fauteuils verschlingen sich durchbrochene Kreise aus schwarzem und hellem Holz, und diese Schwarz-Weisskunst wird schimmernd belebt durch versprengte Perlmuttsplitter. Sitzmöbel sind das, sehr kultiviert und komfortgerecht. Die bestimmende Vorzeichnung für die meisten dieser Möbel ist die wienerisch-schottische Note. Sehr an Makintosh erinnert der Flügel-Altar-Schreibschrank von Gessner mit seinen Email-Zierstücken auf der Vorderseite der Thüren und den Intarsienlinienwerk auf der hellen Innenfläche.

Ein Gegenbeispiel missverstandener irregeleiteter Makintosh-Triebe erschreckt den wohlwollenden Möbelpilger in dem fatalen Bücherschrank von Sepp Kaiser aus violett gebeiztem Holz mit hellgrünen und schwarzen geometrischen Intarsia-Ornamenten und dem ungefüge als Mittelpfosten hineingekeilten weisslackierten Kasten, der einem Eisspind gleicht.

Nicht glücklich finde ich auch die vergoldeten Möbel von Stoeving. Für die Vitrine geht der Feierlichkeitsstil noch an, bei Gebrauchsmöbeln, wie Anrichte- und Serviertischen hat er etwas schiefes, und ein noch schwererer Einwand ist, dass die Vergoldung nicht einmal im Ton edel wirkt, kein Vergleich mit dem vornehmen Ton französischer Königstile, sondern peinlich mesquin.

Unangenehm berühren auch die „Kunst-Emaillen" von C. C. Schirm. Sie haben etwas in schlechtem Sinne Industrielles, ihre Koloristik ist ohne tiefen brennenden Schmelz; flach, blechern wirkt ihr fader Glanz. Es ist nicht künstlerische, es ist Kunst-Emaille. Zwei gelungene Schmuckstücke von Mohrbutter zeigen dafür die Qualitäten wirklich artistischer Schmelzkoloristik. Zwei Anhänger sind es: Silberplatten, die als Füllung Käfer tragen, der eine grün irisierend mit metallischen Reflexen, der andere in einer grau-weissen Marmorierung der Flügeldecken.

Gutes ist von manchen Einzelrequisiten zu sagen.

Die grossen Beleuchtungskörper von Koernig verbinden gelungen Würde und Anmut. Sie sind freistehende hohe Kandelaber, freizügig entwickeln sie als Baumstilisierung ihre Grösse in organischem Aufwuchs. Der Schaft verzweigt sich oben zu einer reich gegliederten und füllig ausstrahlenden Krone, an der traubig als Früchte die Glühglocken sitzen.

Auch einige Tischlampen Grenanders sind in ihrer schlichten Konstruktion erfreulich. Sie haben die reinliche Anmut des Technischen. Die ovale Glocke schwebt zwischen zwei schlanken glatten Trägern, und die Montierung, die sie am oberen Ende hält, ist durchbrochenes Metallflechtwerk, zwischen dessen mattgelben Maschen das graue Milchglas hindurch schimmert. Ausgezeichnet ist die Keramik vertreten. Die königliche Manufaktur darf sehr froh sein, jetzt durch die geschmackssicheren und delikaten Arbeiten von Schmuz-Baudihs repräsentiert zu werden.

Sie zeigen entfernte Verwandtschaft mit Kopenhagen. Aber es ist weniger Beeinflussung als ähnliche Artung und die gleiche Technik der Unterglasurmalerei. Schmuz-Baudihs liebt natürlich auch die Übergangstöne, er lässt gern seine Gefässe von einer Farbe in ihren Nuancenschattierungen überhaucht werden, im Ornament aber giebt er der strengeren Ordnung den Vorzug vor der japanischen Impression, die für gewisse Jahrgänge der dänischen Porzellane charakteristisch ist.

Felix Poppenberg

AUS WIEN

Die Frühjahrsausstellung der Secession bedeutet einen neuerlichen Rückschritt dieser Vereinigung. In ihrem durch die stellenweise Anhäufung von Graphik, Kleinplastik und Kunstgewerbe gesteigerten Bazarcharakter unterscheidet sie sich principiell gar nicht, sondern nur um ein paar Qualitätsgrade von der Ausstellung des Künstlerhauses. Zu diesem Ende verlohnte sich der grosse und stolze Kampf der acht Secessionsjahre wahrlich nicht, und hätte er nicht andere Früchte gezeitigt, an denen freilich den gegenwärtigen Beherrschern des Olbrichhauses kein Verdienst zukommt, müsste man sich der Blütenträume des Ver sacrum bitter schämen. Vor der verhängnisvollen Spaltung bestrebte sich die Secession, das nun einmal notwendige Übel der Ausstellungen zu einem die Entwicklung der Künstler und die Erziehung des Publikums fördernden Mittel zu gestalten. Davon ist nichts mehr zu spüren. Der Zufall, kein vorbedachter Zweck ist wieder Veranstalter der Ausstellungen. Und während früher, in der gemeinsamen Zucht, auch schwächere Talente erstarkten, von dem energischen Gesamtwillen selbst Träge und Mutlose befeuert wurden, bleiben jetzt, da die führenden Geister geschieden sind, auch Künstler, die Gutes leisten, stehen, öfter noch zurück. Dass die Ausstellung dennoch kein Misserfolg ist, dankt die zusammengeschrumpfte Kerntruppe der Secession zunächst der Gastfreundschaft, die sie ein paar jungen Talenten, Malern (Richard Harlfinger, Hermine Heller-Ostersetzer) und Bildhauern (Ivan Mestrovic, Josef Müllner, Anton Hanak) erwiesen hat. Dann aber der Beteiligung der krakauer Künstlervereinigung „Sztuka". Diesmal fehlt zwar ihr überragendes Genie Stanislaw Wyspianski, gleich hinreissend als Maler, Dichter und Regisseur, der, einige dreissig Jahre alt, auf den Tod krank darniederliegt. Auch Josef Mehoffer, ihr stärkstes malerisches Temperament, ist nicht vollwertig zu sehen. Dafür treten neben dem altberühmten Josef Chelmonski, neben Stanislawski, Wyczolkowski, Falat zwei andere Maler in den Vordergrund: Ferdynand Ruszczyc, ein ebenso vielseitiger als geistreicher Künstler, der sich aus einem naturalistischen Schollenmaler zu einem dekorativen Visionär ersten Ranges entwickelte, und Wladyslaw Slewinski, der noch dem pariser Kreise Gauguins und van Goghs nahe stand und diesen Zusammenhang in ausgezeichneten Porträts und Stillleben bekundet.

Die Porträtausstellung im österreichischen Museum giebt von der Geschichte des europäischen Porträts in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nur vereinzelte Reflexe, während sie die Entwicklung des wiener Porträts in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in der Fülle und Bewegtheit eines breit fliessenden Stromes zeigt. Man sieht, zumeist aus adeligem Privatbesitz, Nicolas de Largillière, dessen Porträts noch die prunkvolle Geste und das kalte Pathos des Sonnenkönigtums haben, ebenso wie die Repräsentationsporträts des Hofmalers Maria Theresias Martin v. Meyren, der aber trotz aller Förmlichkeit wärmer ist, wie der damals in Schönbrunn herrschende patriarchalische Ton gegenüber der pompösen Etikette von Versailles. Aus dem französischen Rokoko sind ein paar Bildnisse Jean Marc Nattier des jüngeren, des eleganten Modemalers von Prinzessinnen und Marquisen vorhanden, aus dem venezianischen Pastelle der Rosalba Carriera, während das englische achtzehnte Jahrhundert, kein Ende wie in Frankreich, sondern ein Anfang, durch Reynolds, Gainsborough und Raeburn repräsentiert wird. Man verfolgt, wie das Rokoko mählig in den Klassizismus übergeht, der bei Frau Vigée-Lebrun den Charme einer Pariserin des Empire bekommt, während ihm in Deutschland Angelica Kauffmann den ätherischen Einschlag einer sentimentalen Gouvernante und Anton Raffael Mengs die akademische Note eines eklektischen Schöngeistes verleihen. Fremd in diesem Zusammenhang ragt gleichzeitig die kernige Meisterschaft Anton Graffs auf. In Wien leiten das neunzehnte Jahrhundert der als Porträtist oft entzückend feine Friedrich Heinrich Füger und der schwächere Lampi ein, deren aristokratisierende Bildniskunst vor dem köstlichen Aufschwung des bürgerlichen altwiener Porträts zurücktritt. In allem, was altwiener Malerei betrifft, also auch im Bildnis, steht Ferdinand Georg Waldmüller an allererster Stelle. Ihm schliessen sich dann alle die lieben und feinen Meister an, Danhauser, Fendi, Kriehuber, Gauermann, Eybl, Dobiaschofsky, Schlesinger, Steiner, Decker, Teibler, und die sonst als Miniaturisten thätigen Daffinger, Agricola, Theer und Zumsande. Es folgt Rudolf Alt, dessen Anfänge in diesem bei aller selbstverständlichen Natürlichkeit tief künstlerischen Milieu wurzeln. Pettenkofen, Rahl, Amerling, Hasslwander, Schrotzberg reihen sich an.

Hugo Haberfeld

AUKTIONS-NACHRICHTEN

C. G. Boerner in Leipzig bringt am 11. und 12. Mai Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte alter Meister einer berliner Privatsammlung zur Versteigerung. Erstklassige Abdrücke und grosse Seltenheiten von Dürer und Rembrandt, Altdorfer, Cranach, Dyck, Ostade, Ruysdael, Schongauer, französischen Porträtstechern und vielen anderen enthält die Sammlung.

Amsler & Ruthardt, Berlin, versenden einen Katalog seltener Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Clair-obscurs, Lithographien aus den letzten vier Jahrhunderten, die am 15. Mai zur Versteigerung gelangen sollen. Reichhaltige Werke von Beham, Burgkmair, Chodowiecki, Cranach, Dürer, Lautensack, Rembrandt, Meckenem, Schongauer, sowie seltene Blätter von Mantegna, Nicoletto da Modena, Meister I. B. mit dem Vogel, Dirk van Staaren verzeichnet der Katalog.

VIERTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. APRIL. AUSGABE AM 26. APRIL NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang IV

Heft IX

Kunst und Künstler

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IX

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



Manet, Marine

Kunst und Künstler

REDAKTION [illegible]

NATUR UND KUNST

VON

GUSTAV PAULI

D[illegible] darum überrasch[illegible] [illegible] eine Schnsucht [illegible] Freiheit [illegible] Natur [illegible] dieses Gefühl [illegible] seiten [illegible] Jahrtausenden [illegible] Acker oder eine [illegible] daraufhin, wie [illegible]

[illegible]

[illegible] von einem [illegible]



Manet, Marine

Kunst und Künstler Juni 1906

Kunst und Künstler

REDAKTION EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

NATUR UND KUNST

VON

GUSTAV PAULI

Der moderne Grossstadtmensch mit seinen teils überfeinerten teils abgestumpften Nerven empfindet eine Sehnsucht nach der Grösse, Freiheit und Frische der Natur, die ihm angeboren zu sein scheint und die es ihn eben darum übersehen lässt, dass dieses Gefühl sich erst als das späte Erzeugnis einer reifen Kultur eingestellt hat. Und doch könnte ihn schon ein Blick auf seine roheren Zeitgenossen draussen, jenseits der Vorstädte, eines besseren belehren. Für unsern Bauern ist noch heute wie für den ursprünglichen Menschen vor und seit Jahrtausenden die Natur Weideland, Jagdgrund, Acker oder eine Versammlung übermenschlicher feindseliger Gewalten. Er betrachtet sich seine Felder daraufhin, wieviel Kartoffeln und Roggen sie ihm tragen [illegible], [illegible], wie der [illegible] auf ihren [illegible] oder welche Farbe [illegible] Sonne, Nebel und Regen mit ihnen [illegible]. Die ästhetische Betrachtungsweise ist gewiss die letzte, die der Natur zuteil wird. In unserem Sinne eines liebevollen Sich-verlierens, in die Aussenwelt ist sie ein Geschenk der neuen Zeit. Zuerst begegnet sie uns als einsames weithin leuchtendes Beispiel in dem heiligen Mönche von Assisi, der das liebevolle Herz, das er der irdischen Geliebten verweigerte, der ganzen Kreatur entgegentrug. Aber wie lange, Jahrhunderte lang, hat es dann noch gewährt, bis dieses Mitfühlen mit anderen Individuen oder gar mit Tieren, vollends bis die Beseelung [illegible] Natur ihren klassischen Ausdruck in der bildenden Kunst fand!

Ich sprach von einem Sichverlieren in die

Aussenwelt und folgte damit dem populären Sprachgebrauche; redet doch selbst Schopenhauer von der uninteressierten Versunkenheit des ästhetischen Zustandes, bei welchem die Bleigewichte der Selbstsucht, die das Uhrwerk unseres Alltagslebens regulieren, einmal ausgehenkt sind. „Wir feiern den Sabbat der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Exio steht still.“ Dennoch verführte auch ihn die Anschaulichkeit des metaphorischen Bildes zur Ungenauigkeit des Denkens. Nicht um ein Sichverlieren handelt es sich, vielmehr um ein Sicheinverleiben, nicht um ein Preisgeben, sondern um eine Besitzergreifung. Und wenn dabei auch die gröberen Formen des Egoismus ausser Spiel bleiben, so ist der ästhetische Beschauer doch keineswegs im höheren und feineren Sinne uninteressiert. Der Franzose hat es wohl geahnt, der im Genusse des Kunstwerks une promesse de bonheur erblickte.

Der „gesunde Menschenverstand“, der immer geharnischt auf den Platz tritt wenn es gilt, mit alten Trivialitäten eine junge Wahrheit zu erschlagen, verficht hartnäckig die ewige Abhängigkeit der Kunst von der Natur. Er beruft sich dabei auf das Kind, das im Bilde zuallererst nach dem Dargestellten fragt und sich an seiner Deutung erfreut. Ebensogut könnte er auf jeden naiven Menschen verweisen. Ja, sogar die Geschichte glaubt der gesunde Menschenverstand als Zeugen und Eideshelfer aufrufen zu können. Und in der Tat giebt sie ihm scheinbar recht.

Wenn es ein Evangelium der Kunst gäbe, so dürfte es mit den Worten beginnen: Im Anfang war der Rhythmus und der Rhythmus war im Ornament und das Ornament war der Rhythmus. Dann aber kam die Nachbildung der Natur. Der Künstler näherte sich ihr zaghaft, um Dinge zu bilden, die ihm ein Gleichnis sein sollten jener Geschöpfe, die seine Gedankenkreise erfüllten. So schuf er Bilder der Haustiere, seines Weibes, seiner Genossen und Knechte. Aber bald wurden die Bilder wieder zum Ornament. Und so ging und geht es im endlosen Wechsel der Kunstformen weiter. Eine stilisierte Art der Darstellung mit ausgesprochen dekorativen Absichten wird abgelöst von liebevoller Nachahmung der Natur bis auch diese wieder zum Ornament erstarrt. Die letzten Phasen dieses Entwickelungsprozesses haben wir ja selbst erlebt. Überblicken wir aber rückschauend, soweit das Auge reicht, den bisherigen Verlauf, so bemerken wir, wie die Naturnachahmung deutlich fortschreitet, während das Vermögen einer dekorativen Darstellung sich so wenig hebt, dass es als stationär erscheinen mag. Unsere Pleinairisten sind fraglos sämtlichen früheren Malern darin überlegen, dass sie in der Natur neue ästhetische Werte entdeckt haben. Ihnen zur Seite hat Rodin das Leben mit innigerem Griffe gepackt als irgend ein Bildhauer vor ihm. Er hat Nuancen von Flächen gesehen, die nie zuvor gesehen waren. Aber haben unsere Meister eines hohen Stils wirklich neue dekorative Werte geschaffen? — Haben die Umrisse eines Hildebrand oder Maillol vor den tausendjährigen Bildwerken des Nilthals etwas wesentliches voraus? oder schmücken die Malereien eines Puvis, eines Hodler, die Wände besser als die ravennatischen Mosaiken?

Es liegt also thatsächlich nahe genug, aus der historischen Entwickelung als das einzige greifbare Gesetz für den Fortschritt der Kunst jenes herauszulesen, das in der Annäherung der Kunst an die Natur besteht. Der unschuldige rotwangige Optimismus empfängt dankbar ein neues Argument als Wirkung der heimlich gehegten Ueberzeugung, dass wir es herrlich weit gebracht haben — einstweilen wenigstens — mit der erhebenden Aussicht vor uns, in Zukunft immer weiter sternenwärts uns zu entwickeln.

Ein so tröstlicher Glaube, dem in seiner sänftigenden Wirkung ein Anflug von Religion beiwohnt, hat seine beredtesten Prediger unter denen gefunden, die als die eigentlich berufenen Sachverständigen gelten müssten, unter den Künstlern selber. Immer wieder, wenn eine naturnachahmende Kunst zur Herrschaft gelangt, werfen sie ihre drastisch formulierten Schlagworte in die Debatte. Aus grauer Vorzeit klingt zu uns das Atelierhistörchen herüber vom Weltstreit des Zeuxis mit Parrhasios, von denen der eine seine Früchte so natürlich malte, dass er die Vögel damit täuschte, während der andre mit seinem gemalten Vorhang sogar die intelligenten Menschen betrog. Erstaunlich ist es, dass sogar ein Vertreter der regelstolzen und naturfremden Spätrenaissance wie Vasari, wenigstens in der Theorie, immer wieder die Vorzüge eines Bildes an seiner Naturwahrheit misst. Einmal sagt er es geradezu, dass die Malerei in nichts anderem bestände als in einem lebendigen Abbilden der Natur. In deutlicher Erinnerung sind uns noch die Rodomontaden, welche Courbet über die wahre Wahrheit seiner Kunst zum besten gab. Nun mag man ja den Künstlern, die selten Meister der Rede sind und sich noch seltener auf

die kühlen Spitzfindigkeiten logischen Denkens verstehen, einiges zu gute halten. Ihre allgemeinen Theorien sind nur dazu da, um ihre höchst persönliche Praxis zu verteidigen. Auf goldnem Wagen rollen sie ihre Strasse dahin. Ihr Ziel erkennen sie genau und hie und da gönnen sie auch den Schülern und Verehrern einen Blick, die hinter ihnen herkeuchen. Aber der Staub, den sie aufwirbeln, verhüllt ihnen die übrigen Wagenlenker, die Meister, die auf entfernteren Strassen anderen Zielen nachjagen. — Merkwürdiger ist es schon, dass auch die Kritiker, die Historiker und Aestheten, die kühleren Herzens als Kampfrichter zuschauen, in ihrer ganz überwiegenden Mehrheit es mit den Naturpredigern in der Kunst halten. Vielleicht thun sie es aus Rücksichten geistiger Bequemlichkeit. Man schlage nur irgend ein kunstgeschichtliches Handbuch auf und achte darauf, ob nicht im Hintergrunde der Wertschätzungen überall die Ansicht lauere, dass die Kunst je naturwahrer desto besser sei. Mit behaglicher Breite werden die Fortschritte erörtert, die in der Erkenntnis perspektivischer Gesetze, in anatomisch korrekter Körperzeichnung, in der sogenannten Luftperspektive u.s.w. erreicht seien. Selbst in die Betrachtung einer so göttlich verlogenen schönfärbenden und überirdischen Kunst wie der griechischen verirren sich solcherlei Urteile. Wie wäre es sonst zu erklären, dass man die herrlichen Bildwerke der namenlosen Vorgänger des Phidias wegen archaischer Steifheit entschuldigen zu müssen glaubt oder die farbenfröhliche Natürlichkeit der Reliefs am Alexandersarkophag in den Himmel erhebt, während der unvergleichliche Satrapensarkophag daneben steht! —

Die Aesthetiker machen es nicht viel besser. Neuerdings hat sich sogar einer von ihnen mit der vielerörterten Illusionsästhetik an die Spitze der Naturanbeter in der Kunst gestellt. Der Verfasser des zweibändigen Werkes über das „Wesen der Kunst“ hat nur einen Fehler begangen. Er ist zu spät gekommen. Vor anderthalb Jahrhunderten wären seine Theorien sehr einleuchtend gewesen. Vermutlich hätte man sie im Kreise der Gesinnungsgenossen Diderots gern vernommen, vorausgesetzt, dass sie in einer etwas unterhaltenderen mehr zusammengezogenen Form, sagen wir in dem Umfang einer stattlichen Broschure, niedergelegt wären. Wie gut hätte man sie zu einem kräftigen Vorstoss gegen die fatale naturfremde Courtisanenkunst der Boucher und Genossen verwerten können — namentlich, weil es damals noch keine Photographie gab, die leider durch ihre blosse Existenz den schönen Grundgedanken von „der bewussten Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses“ widerlegt. Zwar will der Begründer der Illusionstheorie dieses durchaus nicht wahr haben. Er wehrt sich heftig gegen die Ansprüche der modernen Photographen, die zur Belohnung für ihre geschmackvollen Leistungen durchaus in den Stand und Rang der Künstler erhoben zu werden wünschen. Allein seine Gründe der Abwehr sind unzulänglich. Wenn er z. B. behauptet, dass die Photographie gar keine Illusion bereite, weil sie die Natur selber gäbe, so könnte der Photograph ihm erwidern: — Ach gehen Sie, Herr Professor, da ist mein Dackel gescheiter als Sie; denn der findet in meiner wohlgetroffenen Photographie eines Hundes auch nicht eine Spur von dem wieder, was er an seinen leibhaften Kameraden schätzt und verehrt. Er sagt sich offenbar, wenn ich ihm die Photographie zeige: dies ist ein übelriechendes unsympathisches Stück Papier und das da ist ein köstlich duftender sehr anziehender Hund. Und, meiner Treu, mein Dackel hat recht. Es erfordert schon die hohe menschliche Intelligenz, um in der Photographie nach der Natur ein Illusionsbild der Natur zu erkennen. Da aber die Illusion, die uns die Photographie bereitet, keinesfalls eine objektive Sinnestäuschung ist, so muss sie wohl eine subjektive, selbstbewusste sein und folglich bin ich ein Künstler. —

Wenn der Photograph so etwa zu unserem Professor sprechen würde, so wäre ich versucht, ihm auf die Schulter zu klopfen und hinzuzufügen: — Bravo. Aber Sie sind noch zu bescheiden. Denn nach den Theorien des Herrn Professors müssten Sie sogar der einzige Künstler sein.

Was der Erfinder der Illusionsästhetik von der Kunst behauptet, das gilt allerdings uneingeschränkt von der Photographie, dass sie nämlich um so vortrefflicher sei, je weniger sie von dem Eindruck der Naturerscheinung abweiche.

Es giebt alte ehrliche Bildnisse und Landschaftsaufnahmen aus der Inkunabelzeit der Photographie, die man mit Vergnügen und nicht ohne eine gewisse Rührung betrachtet. So also trugen sich die Grosseltern und so hielten sie sich in Wirklichkeit! Namentlich ihre Haltung war anders als die unsere. Sie hatten überhaupt mehr Haltung. Und solche Landschaften bewunderte man damals — lauter schöne Aussichten! Man liess die Blicke gern über

die Ebene schweifen bis zu weiten Bergzügen; man betrachtete den Wald als ein Ganzes, aus einer gewissen Entfernung, bis die Bäume sich zu Gruppen vereinigten; man liebte das Felsenschloss am Meere, von Brandungswellen umbraust, man schwärmte für die Alpen, für den Golf von Neapel und die italienischen. Seen, überhaupt für die grossen Linien des Hochgebirges und der südlichen Natur. Heute bevorzugen die Photographen das nordische Flachland, wo es weniger Linien aber subtilere Nuancen von Licht und Schatten giebt. Sie bevorzugen den Vordergrund vor der Fernsicht, den überraschenden Ausschnitt vor dem Rundblick. Ueberall suchen sie das Intime. Sie tragen ihre Camera mitten in den Wald hinein oder schleppen sie in alle Fährlichkeiten der Gletscherwelt hinauf. Statt des ganzen Golfes von Neapel photographieren sie einen schmutzigen Winkel von santa Lucia. Ja, sie sind glücklich, wenn sie einen nebligen Vormittag an den londoner Embankments oder ein Regenschauer auf einem pariser Boulevard in ihrem Kodak mit nach Hause tragen können. Untersuchen wir aber die Gründe des merkwürdigen Geschmackswechsels, so sehen wir, dass die Photographen nur den Künstlern gefolgt sind. Früher photographierten sie à la Rottmann, Calame oder Lessing, jetzt à la Liebermann, Pissarro oder Whistler. Soweit sie dieses in aller Unschuld und unbewusst betreiben, ist alles gut. Bedenklicher wird es schon, wenn sie die Anlehnung an einen bestimmten Meister absichtsvoll suchen. Es giebt photographische Israels, Whistlers, Lenbachs, sogar Sambergers, die jeder Kundige eben darum als fatal empfindet, weil er neben der oberflächlichen Aehnlichkeit die ganze ungeheure Diskrepanz gewahrt, die zwischen dem Naturausschnitt, den Absichten des Photographen, einerseits und der abgerundeten Schöpfung des Künstlers andrerseits besteht. Vollends unerträglich wird der Photograph, wenn er ein übriges wagt im Aufbau eines Porträts oder Genrebildes oder, wenn er mit irgendwelchen Extravaganzen der Retusche den Eindruck einer flüchtigen Kreidezeichnung oder Sepiastudie zu erwecken bemüht ist.

Je stärker also die Photographie die Illusion des ungeschminkten Natureindrucks erweckt, desto besser — und desto künstlerischer wirkt sie. Denn darin haben unsere Photographen ganz recht, dass ihre besten Bilder Kunstwerken ähnlich sehen. Nur ist ihre Folgerung nicht annehmbar, dass man sie deswegen für Künstler halten müsste. Ebenso wohl könnte der Cartonnier als Küchenchef gelten, weil er uns aus Pappe, Gips und Ölfarbe Atrappen zusammenleimt, die wie gebratene Kapaunen oder Gänseleberpasteten aussehen.

Auch die Natur sieht manchmal wie ein Kunstwerk aus, nicht weil sie es wirklich ist, sondern weil wir sie dazu machen, das wird freilich der naive Mensch schwer begreifen. Er wird es hören, aber nicht verstehen, wenn man ihm sagt, dass die Natur, die seine Augen sehen, vielmehr das Produkt seines Gesichtssinnes und seines Verstandes als die wahre Wirklichkeit sei. Er ist der Herrenrolle, die er unbewusst der Natur gegenüber spielt, nicht gewachsen, dem Nachtwandler gleich, der ohne zu schwanken auf dem schmalsten Stege Abgründe überschreitet, würde ihn ein gefährlicher Schwindel erfassen, wenn man ihn beim Namen riefe, um ihn aufzuklären. Und doch kann uns nichts besser als eben die Idealität der Naturerscheinung die unendliche Verschiedenheit erklären, mit der die Menschen die Natur ästhetisch betrachten. Courbet sah andere Dinge als Whistler und hätte auch angesichts derselben Menschen oder Landschaften immer etwas ganz anderes gesehen. Die Welt, die sich in Feuerbachs Augen spiegelte, war total verschieden von der seines Zeitgenossen Menzel. Anton v. Werner sieht überall Photographien und noch dazu die ordinärste Dutzendware der Photographie. Der rezeptive Mensch findet im allgemeinen in der Natur das, was die Künstler ihm gezeigt haben und beweist damit, dass Oscar Wilde durchaus nicht paradox war, als er meinte, die Natur ahme die Kunst nach. Ich selber habe dies oft genug beobachten können. Am überraschendsten einmal in Schweden. Die schwedischen Landschafter lieben bekanntlich leuchtende Farben. Einer von ihnen, Arborelius, hat einmal eine Sommernacht gemalt mit einem ganz besonders tief blauen am Horizonte sanft erhellten Himmel, in den das schlanke nadelspitz verlaufende Dach eines einsamen schwarzdunkelen Kirchturms hineinragte. Es war eines von den übertrieben effektvollen Bildern, die man schlechterdings nicht vergessen kann. Als ich nun im letzten Sommer kaum zum ersten Male in meinem Leben schwedischen Boden betreten hatte und auf nächtlicher Fahrt von Trelleborg nach Malmö einen Blick aus dem Coupéfenster warf — was sah ich? meinen Arborelius, ebenso übertrieben farbig, ebenso effektvoll, ebenso manieriert.

Für den Künstler bedeutet die Natur nichts

anderes als Rohstoff, etwas an sich gleichgültiges, sinn- und gestaltloses, das jeder Deutung fähig ist. Er lässt seine Augen auf irgend einer Trivialität ruhen und schafft aus dem ganz Alltäglichen ewige Werte. Böcklin sah einmal einen ermüdeten italienischen Kavallerieoffizier auf dunklem Pferde an einem hellschimmernden Kornfeld vorbeireiten. Aus dem Eindruck entstand später der prächtige phantastische Abenteurer in der juwelenhaften Leuchtkraft seiner Farben. Welche Ueberraschungen würden wir wohl erleben, wenn man uns sagen könnte, aus welchen Wirklichkeiten die holdesten Traumbilder der Florentiner Madonnen eines Botticelli, Fra Filippo oder Raffael erwachsen sind! Dabei bedarf es der Verwandlungen und Szenenwechsel keineswegs. Es könnte obenhin betrachtet im Bilde alles bleiben wie es in der Natur aussah und doch wäre nichts mehr dasselbe geblieben, wenn der Meister des Bildes ein Künstler war. Die Steinklopfer, die Courbet am Wege arbeiten sah, waren gewiss nicht interessanter als andere Tagelöhner. Aber die Steinklopfer, die er malte, sind ein aller Zeitlichkeit entrücktes Denkmal, schön und gross, so lange die Farben auf der Leinwand haften.

Goethe sagt einmal: „Der Künstler soll nicht so wahr gegen die Natur, er soll wahr gegen die Kunst sein. In einem Kunstwerk kann fast alle Natur erloschen sein und es kann dennoch Lob verdienen.“ Und ein andermal bemerkt er kurz und gut: „Die Natur ist eine Gans; es kommt darauf an, was man aus ihr macht.“ Solche Worte eines Weisen und Künstlers, der hoch genug stand, um nicht nur seine Arbeit sondern auch sein ganzes grosses Selbst zu überblicken, beleuchten scharf die schwärmerische und grenzenlose Naturliebe, die manche Künstler geflissentlich an den Tag legen. Wir dürfen unser Teil dabei denken, wenn wir sie reden hören. Man prüfe sie nur daraufhin, ob sie wirklich die unendliche Vielgestaltigkeit der Natur, ihre einschmeichelnde Anmut und ihre wilde Furchtbarkeit, ihren verschwenderischen Reichtum und ihre trostlose Öde, ihre gedämpfte Koloristik und ihre laute Farbenpracht, kurz, ob sie die ganze wahre Natur in ihrer namenlosen Fülle von Gegensätzen lieben und man wird bald genug entdecken, wie sich der Bereich ihrer Sympathie auf einen Ausschnitt verengert, der mit ihren sehr persönlichen Anlagen harmoniert. Sie behaupten, die Natur zu lieben und lieben nur sich selbst. Nicht draussen, nicht auf den Meeren, den Bergen und Thälern, auch nicht in blühenden Leibern wohnt die Schönheit der Kunst. Wer sie dort sucht und nur mit mattem Stimmchen zu wiederholen weiss, was die Natur in volltönender Sprache gesagt hat, der ist kein Künstler. Und doch wollen wir Dürer nicht Unrecht geben, wenn er in seiner schlichten Art es ausspricht: ... Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur. Wer sie heraus kann reissen, der hat sie.

Nur würden wir entgegnen: Lieber Meister, wohl steckt sie in der Natur, aber in deiner eigenen, in deinem Herzen. Da heraus strömt sie und adelt alles, was deine Augen sehen und deine Hände bilden.

Denn, was wäre schliesslich Kunst anderes als gestaltetes Gefühl? —



DAS MÖBEL DER HEPPLEWHITE-SCHULE

VON

CONST. SIMON

Das Möbel der Hepplewhite-Schule bekam seinen Namen durch einen Sammelband mit Zeichnungen betitelt „The Cabinet-Maker" und „Upholsterers-Guide" (1788); herausgegeben unter der Firma A. Hepplewhite & Co., Möbeltischler; und dann durch 10 Zeichnungen, die mit „Hepplewhite" signiert waren und in einer londoner Preisliste von Möbeltischlern erschienen (1788). In diesem Katalog, der von der londoner Vereinigung der Möbeltischler herausgegeben wurde, war die Mehrzahl der Entwürfe von Thomas Shearer und ein paar von W. Casement. George Hepplewhite errichtete ein Möbelgeschäft in Cripplegate, das nach seinem Tode auf seine Witwe Alice überging unter der Firma A. Hepplewhite & Co. Hepplewhite mag ein Landsmann Sheratons gewesen sein; denn in der Grafschaft Durham kommt der Name noch vor.

Sammler sind der Meinung, dass man heute mehr Möbel von Hepplewhite finden kann, als von irgend einer anderen Schule des achtzehnten Jahrhunderts. In seinen Werkstätten müssen viel auswärtige Kunsttischler beschäftigt worden sein, denn zarteste Linienführung und grösste Dauerhaftigkeit



sind für die Schule charakteristisch. Der Hauptfehler war ein Mangel an Proportion, besonders bei den Stühlen, ein Fehler, der auch durch die graziösesten Formen und vollendetste Ausführung nicht aufgewogen wird.

Man findet beim Hepplewhite-Stil die feinste Schnitzarbeit, zuweilen kombiniert mit dem Einlegen bunter Hölzer, letzteres nur spärlich. Denn im allgemeinen wurde ein geschnitztes Stück nicht eingelegt, und umgekehrt. Auch handgemalte Möbel waren eine Spezialität, und dann eine Art der Dekoration, die im „Guide" als „japanisch" bezeichnet wurde. Man benutzte dabei nicht die gewöhnliche, den orientalischen Waren nachgeahmte Goldlackierung, sondern man gab eine Zeichnung in Lackmalerei auf weissem oder schwarzem Grund.

In „Knight Penny Cyclopaedia" findet sich Folgendes hierüber: „Eine bestimmte Art einfacher Holzmalereien nennt man japanisch; sie unterscheiden sich von den gewöhnlichsten Malerarbeiten dadurch, dass die Farben mit Terpentin anstatt mit Oel gemischt werden; Bettstellen, Handtuchständer, Schlafzimmerstühle werden auf diese Weise behandelt." Sehr wenige Stücke dieser Periode haben wir in ihrer Originalgestalt übernommen, denn der Goldlack platzte oft ab und hinterliess nur eine verfärbte Oberfläche. Aber andere schöne Beispiele





haben sich gefunden, die auf herkömmliche Art gemalt sind, die Grundfarbe nach dem Ton des Zimmers abgestimmt. Wahrscheinlich haben verschiedene dekorative Künstler, die für Robert Adam thätig waren, auch in den Ateliers der „Hepplewhite-Schule“ gearbeitet, denn es lässt sich in diesem Dekorationsstil zwischen den beiden Schulen oft eine grosse Aehnlichkeit nachweisen. Hepplewhite-Möbel wurden oft in einem „Adam-Hause“ aufgestellt, und man achtete dann darauf, dass es harmonisch zur Umgebung stand. Der dekorative Stil war übrigens durchaus nicht nur durch Adam beeinflusst; viele Ideen wurden von Louis-Seize-Möbeln übernommen und viele Beispiele zeigen besonders in der Behandlung der Silhouette eine bemerkenswerte Originalität.

In den Hepplewhite-Möbeln finden sich einige wenige Motive, die eingelegt, geschnitzt oder gemalt immer wiederkehren. So findet man zum Beispiel Kornähren, von wallenden Tüchern umrahmt, und spitze Farrenblätter auf vielen Arbeiten. Ein beliebtes Motiv waren auch die „Federn des Prince of Wales“.

Hauptsächlich nahm man Mahagoniholz; Satinholz nahm man mehr für die Intarsien als für die Möbel selbst. Ich lasse eine Liste von Hölzern folgen, die zum Einlegen in der Preisliste genannt werden: Manilla-, Havanna-, Tulpen-, Rosen-, Königs-, Alexandria-, Ahorn- und Eibenholz. Einige dieser Hölzer, die sicherlich einen Handelsnamen der Zeit tragen, können nicht mehr identifiziert werden.

*

Stühle.

Die Grösse der Hepplewhite-Stühle ist bezeichnend für die grosse Veränderung der Moden am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Die Reifröcke der Damen verschwanden allmählig. Eine Frau hatte nicht länger „den Umfang von sechs Männern“; und die alten grossen Sitze wurden durch kleinere, niedlichere Formen ersetzt. Einige Stühle, sowohl der Adam- wie der Hepplewhite-Schule, gehörten dem Uebergangsstadium an; sie hatten einen breiten Sitz, dazu eine leichte Rücklehne, und dünne, spitzzulaufende Beine; solche Stücke sahen unabweislich schlecht proportioniert aus.

Die charakteristischsten Stühle der Hepplewhites hatten schild- oder herzförmige Rücklehnen; indessen wurden auch häufig runde, ovale und viereckige Lehnen gemacht. Schmale, geriefte Holzstäbe, die sich am unteren Ende zu einem Medaillon vereinigten; Urnen mit Schnörkeln und dem üblichen Blattwerk; Federn des „Prince of Wales“, Weizenähren waren Motive, die immer wieder







aufgenommen wurden. Andere Details bildeten der Perlenstab, der an Stelle der Muscheln und Blätter des Chippendale-Stils als Bandornament zur Anwendung kam; geschnitzte Schalen und runde, ovale oder halbkreisförmige Rosetten. Stühle wurden entweder geschnitzt, gemalt oder mit Japanlack behandelt, gelegentlich wurden sie mit Intarsien dekoriert. Die Beine, ob vierkantig oder rund, liefen spitz zu und endeten in einem kegelförmigen Fuss.

Die Stühle sind in Mahagoni ausgeführt; in der schildförmigen Rückenlehne eines Stuhles vereinigen sich die Stäbe nach unten zu einem Medaillon, und Draperien von wallenden Shawls sind von einer Seite nach der anderen geschlungen. Der Sitz ist eingefasst mit einem feinen doppelten Perlenstab; die Verbindung der Beine mit dem Sitz hat eine Schnitzerei von spitzen Blättchen und Rosetten. Dieser Stuhl hat ausgezeichnete Proportionen; im Gegensatz zu den meisten Beispielen dieser Art korrespondiert der obere Teil sehr gut mit dem unteren, sowohl in bezug auf Grösse wie auf Form. Bei einem andern Stuhl mit ovaler Rücklehne, der sehr gut wirkt, zeigt eine genauere Prüfung dennoch, dass die verschiedenen Teile hier nicht so gut zu einander passen. Der Mittelteil der Lehne reicht bis zur Umrahmung des Sitzes herab, bei Hepplewhite sonst ungebräuchlich, und dieser Umstand sowie die Verbindungsstäbe zwischen den Beinen scheinen darauf hinzuweisen, dass der Stuhl unter dem Einfluss Chippendales entstand. Der Mittelteil der Lehne ist gekrönt mit geschnitzten Weizenähren, die vorderen Beine sind vierkantig und laufen nur wenig spitz zu. Wieder ein anderer Stuhl zeigt eine herzförmig geschnitzte Rücklehne, geschmückt mit Federn des Prince of Wales und einer Bandschleife. Die Beine laufen spitz zu und sind ganz glatt.

Bei der Illustration auf Seite 373 ist die reizende Lehne mit fein geschnitzten Federn des Prince of Wales, einer Bandschleife und einer Muschel geschmückt. Rosetten, geriefte Beine und schönes Eckzierat vervollständigen die Dekoration. Dieses Beispiel zeigt den breiten Sitz der Stühle der Uebergangszeit und die Querstäbe der Chippendale-Periode.

Der Hepplewhite-Wardens-Stuhl und der niedrigere Stuhl, Abbildung Seite 375, aus dem Besitz des Herrn S. E. Schunk, stammen aus Irland, und die königlichen Embleme, vereinigt mit den biblischen Gegenständen, auf den gemalten Platten, weisen darauf hin, dass diese Stühle augenscheinlich für irgend eine religiös-politische Gesellschaft entworfen wurden. Möglicherweise wurden sie für die erste Loge der Oranier, die im Jahre 1795 eröffnet wurde, gemacht.

Die Stühle sind ungeheuer hoch; man muss mit einem Stuhl auf Wardens Stuhl hinauf klettern. Die Höhe dieses grösseren Lehnstuhls beträgt 6 Fuss 8½ inches (Lehne 4 Fuss). Die Vorderbreite des Sitzes 2 Fuss 7 inches und die Tiefe 1 Fuss 10½ inches. Das Holz ist sehr dunkles spanisches Mahagoni, prachtvoll geschnitzt, und die Zeichnung wie die Ausführung sind ausserordentlich schön. Die äussere Umrahmung ist sehr zart geformt; das Mittelteil der Lehne reicht bis zum Sitz. Die Beine sind vierkantig, gerieft und etwas spitz zulaufend, und verbunden durch doppelte Seiten- und Hinterleisten und eine einzelne Vorderleiste; die Armlehnen gerieft und leicht gebogen. Die Rücklehne hat einen Aufsatz von Tannenzapfen, Kornähren und Acanthus-Blättern. Die Rücklehne ist oben durch eine Bandschleife umschlungen, Rosetten und Blätter, und als Hauptzeichnung die Federn des Prince of Wales, die über einem kleinen, mit Juwelen besetzten Krönchen wehen. Ganz unten ist ein Büschel von Farren, eingefasst von stilisiertem graziös geformten Blattwerk. Auf den eingelegten Plaquetten sind die Bilder, trotzdem die Farbe etwas verblasst ist, noch ganz deutlich. Der kleinere Stuhl ist etwas anders, vor allem fehlen das Krönchen und der Aufsatz auf der Rücklehne.

Die Mahagonistühle hatten nach dem „Guide“ entweder gestreifte oder glatte Rosshaarsitze oder Rohrsitze, die mit wollenen oder Lederkissen belegt werden. Stühle mit Lackmalerei sollen leinene oder baumwollene Ueberzüge haben und leichte Stühle Sitze von Rosshaar oder Leder. Leichte Stühle hatten meist gebogene Beine im Stil Louis-Quinze, und graziöse Seitenteile, in der Hauptlinie den Grossvaterstühlen des Queen Anne-Stils ähnlich. Auch ein überpolsterter Fenstersitz oder eine lange Bank mit gebogener Vorderseite sind für ein Hepplewhite-Zimmer ausserordentlich charakteristisch. Die Sitze fertigte man häufig aus bemaltem Satinholz, obgleich sie im „Guide“ beschrieben werden als Sitze von Mahagoni oder „japanischem Holz“, mit wollenem Bezug.

Ofenschirme.

Hepplewhites Ofenschirme waren entweder „Stockkaminschirme“ oder hufeisenförmig. In dem Stockkaminschirm wurde ein kleiner, runder, ovaler oder viereckiger Rahmen aus Mahagoni oder anderem gefärbten Holz, auf einen Stab gesetzt und



durch einen festen Untersatz oder auseinander gespreizte Klauenpfoten getragen.

Zu dieser Gattung gehört ein Schirm, dessen Untersatz aus Mahagoni besteht. Der Schirm selbst stammt aus dem 18. Jahrhundert; er ist eine Malerei auf seidenem Grund und stellt ein bekanntes Bild von Angelika Kauffmann dar.

Hufeisenförmige Ofenschirme waren grösser; die Schirmumrahmung selbst war meistens oval.

Tische.

Pembroke-Tische, kleine, geschmückte Tischchen, mit eingelegter Oberfläche und Leisten, die die Seitenklappen stützten, waren am Ende des Jahrhunderts sehr gebräuchlich, und im „Guide" findet man mehrere Beispiele davon.

Pfeilertische waren entweder rund oder geschweift; und hatten spitz zulaufende Beine.

Die Esstische, im Preiskatalog ausgiebig beschrieben, hatten die verschiedensten Formen. Der merkwürdigste war wohl der hufeisenförmige, der eine Durchschnittslänge von sieben Fuss hatte, der aber mit Hülfe von Klappen ausgezogen, 10 Fuss lang war. Er war 2 Fuss 6 inches breit. Es gab auch Tische, deren Klappen so lang waren wie die Tische selbst, das Ganze von drei Beinen getragen; und kleinere Klapptische, die man miteinander verbinden konnte, jeder vierbeinig. Schliesslich gab es „Klauen- und Säulen"-Esstische, die man auch zusammensetzen konnte.

Rahmen.

Rahmen waren sowohl in Form wie Ausschmückung einfach und zeigten weder die Ueberladenheit der Chippendaleschen Muster, noch die übermässigen Phantastereien der Adam-Schule. Pfeiler-Glasrahmen länglich oder oval wurden von gleicher Breite gemacht wie Pfeilertische. Sie hatten einfache Formen und waren am oberen Teil mit einem zarten Blätterbukett, einer Urne oder einem Adler geschmückt. Aehrenketten oder Draperien hingen an den Seiten herunter, und die untere Seite wurde durch eine Schnitzerei von Aehren, Blättern oder Bandschleifen geschmückt. An den Seiten wurden oft ein paar Lichthalter befestigt. Die Rahmen wurden häufig in vergoldetem Holz ausgeführt oder aus eingelegtem Mahagoni oder aus anderem bemalten oder lackiertem Holz. Die Blumen- und Blatt-Ornamente machte man aus Gips. Vergoldete Armleuchter waren im Stil phantastischer; die Rück- oder Wandstücke, an denen sie befestigt wurden, bestanden aus weissem oder buntem geschnittenen Glas, einer Urne, oder einem Spiegel, mit Aehren und Blattwerk geschmückt. Konvexe und konkave Spiegel waren in der Zeit auch sehr Mode.

Credenztische.

Die Credenztische hatten entweder eine geschweifte oder eine gerade Vorderseite und standen auf vier oder sechs langen, manchmal gerieften, spitzen Beinen. Sie hatten eine Mittel-Schublade, an den Seiten zwei tiefe Schubkästen. Diese Seitenkästen sahen so aus, wie wenn es zwei übereinanderstehende Schubladen wären.



In Hepplewhites „Guide“ steht, dass der linksseitige Kasten mit Blei belegt sein müsse, er solle ein Wasserbehälter sein um Gläser zu waschen, deshalb müsse er einen Hahn haben, um das Wasser abzulassen. Zuweilen hatten die Credenztische nur Schnitzereien; andere Stücke wurden eingelegt, aber die Einlage war immer sehr dünn. Ein Typ der Hepplewhite-Credenzen, der im „Guide“ besonders angeführt wird, hatte eine oval geschweifte Rückwand, damit sie in eine Nische passe; derartige Stücke waren zweifellos für Esszimmer entworfen, die von Adam oder seinen Anhängern gebaut waren. Shearers Skizze ist eine Credenz, die ausschliesslich mit Handmalerei und mit einer ornamentierten Rückwand versehen ist. Das ist das einzige Beispiel eines Shearerschen Werkes, bei dem er von äusserster Einfachheit abweicht.

Eine Mahagoni-Credenz des Herrn A. Davis zeigt eine geschweifte Vorderseite, misst 5 Fuss 9 inches zu 2 Fuss 8 inches und hat eine lange mittlere und zwei kleinere Schubladen an jeder Seite. Die Vorderbeine sind über Eck gestellt; alle vier Beine laufen spitz zu. An der Spitze ist ein Streifen Königsholz und eine Linie von Satinholz eingelegt. Der Weinkühler, auch eine Hepplewhitesche Zeichnung, ist Mahagoni mit Satinholz eingelegt. Der Messerkorb aus denselben Materialien hat ein silbernes Schliesseschild und einen kleinen silbernen Griff darüber.

Wenn man Hepplewhite den Mittelpunkt der Schule nennt, die seinen Namen trägt, so muss man Shearer als einen der Hauptvertreter bezeichnen. Shearers Zeichnungen im Preiskatalog wurden mit Ausnahme von zwei oder drei Stücken in einer Separatpublikation unter dem Namen „Zeichnungen für Haushalts-Möbel“ im Jahre 1788 herausgegeben. Die Entwürfe für Bureaux, Bücherschränke, Anrichte- und Schlafzimmer-Möbel waren sehr elegant, hatten schöne Formen und einfache Ornamente. Unter seinen Zeichnungen fanden sich keine Stühle, und da Sheraton erwähnt, Stuhltischlerei sei im allgemeinen von Kunsttischlerei ganz getrennt, kann man annehmen, dass Shearer ausschliesslich Kunsttischler war. Alle seine Beine waren glatt, viereckig und spitz zulaufend, und darin unterschied er sich sehr von Hepplewhite, der sie oft gebogen und gerieft machte. Shearers hauptsächlicher Schmuck bestand im Einlegen von Streifen seltener Hölzer. Ein dekoratives Detail, das man bei anderen Zeichnern nicht sah, war die Anwendung eines ganzen Bündels reliefgeschnitzter Garben.

Sowohl Hepplewhite wie Shearer erfanden eine Anzahl zusammenlegbarer Möbel; Shearers Einteilungen für Regale, Verschläge und Schubfächer

bei Schreibtischen, Ankleide- und Rasiertischchen waren vielleicht die erfinderischsten, die im ganzen Jahrhundert gemacht wurden.

Hepplewhites Bücherschränke und Credenzen hatten gerade geformte Gesimse, gelegentlich durch eine Urne oder Schnörkel gekrönt. Die Gesimse bei Shearer waren leicht gewölbt oder gebogen, aber keiner dieser beiden liebte den sogenannten „Schwanenhals“ noch gebrochene Giebel. Die chinesische Credenz, im Besitz des Herrn Alfred Davis, ist ein Musterbeispiel von Shearers Art. Das Mahagoni ist mit Einlagen und schönen Schnitzereien am Gesims geschmückt. Das Buket von Weizenähren in der Mitte ist ganz realistisch, eine ähnliche Dekoration sieht man an einem von Shearers Kleiderschränken, auf einer Abbildung von „Zeichnungen für Haushaltungsmöbel“, und sie ist wieder abgebildet im Preiskatalog. Das Credenzschränkchen ist 3 Fuss 6 inches hoch, zu 3 Fuss Breite.

Schreibtische und Toilettentische hatten oft Schiebetüren. Diese Thüren bestanden nach Sheraton aus schmalen Mahagonileisten, die durch Leinwand beweglich verbunden waren; das hält sie zusammen und giebt zugleich der Bewegung nach, die sie nötig haben, um auf der Rinne zu laufen, so dass man sie bequem auf- und zuschieben kann.



JOHANN PAESTERS THEATIK

VON

WALTER STENGEL

Alle Menschen glauben richtig zu sehen das *Sehbare:* allein es erfordert *Sehübung,* es erfordert allmähliches Erspähen der Verhältnisse, unter denen die Dinge so oder anders erscheinen, um vom dunkeln, anfänglichen *Scheindrucke* zum klaren *Sehbegriffe* zu gelangen; es erfordert Kunst, und zwar grosse Kunst, mit zweifelsfreier Richtigkeit zu sehen das *Sehsinnliche,* Natur zu sehen wie sie ist.

„Der nachübende Sehesinn sah lange nur Formen und Farben, bis er Formen- und Farbenverhältnisse ersah; denn ein Sehbegriff folgt auf den andern und vorbereitet den andern.

„Das sinnliche Sehen kann als ein Gleichnis betrachtet werden des logischen Sehens und geistigen Erkennens, welches dem Vernunftsinne eigen ist. Das tief Gedachte und richtig Ergründete wird eben darum, weil es zu sehen dargiebt, was gleichgeschärfte Sehkraft erfordert, so selten gesehen und verstanden, so wie das beste Gemälde nur selten geschätzt und begriffen wird. Die Gegenstände des sinnlichen Sehens sind, obwohl vom allgemeinen Tage erleuchtet, nicht weniger mit Finsternissen umhüllt, als diejenigen des logischen Sehens. Auch in der Kunst ist leises Dämmern schon des Aufmerkens und Nachübens mühsames Erzeugnis. Anfänglich unbestimmter Eindruck ist's in ihrem Werden, wie im Werden des Wissens. Lichtbegriff ist alles Schöne wie alles Wahre. *Ist Denken der Wissenschaft Sehen, so ist ebenso gewiss Sehen der Kunst auch Denken.*

„Ein Maler, dem Kolorit und Zeichnung, dem Ausdruck und Anordnung nicht einziger Gedanke ist und vollauf zu denken gibt; den Tintensinn und Formensinn nicht entzündet, Licht und Gegenlicht im Gefolge der Beschattung nicht begeistert; den Sehsinnlichkeit des allen nicht zum Schwärmer macht: der ist verödet, verarmt der Malerei. Wer am Bezeichnenden und Sinngebenden der Art das nicht mehr vorstellt, als was es ist, nicht mit ganzer Seele hängt, nicht Geist sieht in allem der Natur und voll wird ihres Geistes; wer sich überreden könnte, die Nachahmungs- und Darstellungskunst des Sehsinnlichen allen sei mechanisch, der treibe ja nicht solche Kunst, und wähle sich eine höhere Sphäre.

„Wir haben an Natur nicht Symbol noch Hieroglyph, sondern sie selbst, ihrer Kinder allvertraute, allgefällige Mutter; geniessen so ihrer und freuen uns so ihrer; warum sollte uns nicht auch im Bilde der Kunst so ihrer genügen?

„Wandelt mit Anerkennen in ihre Schule, Zöglinge des Meissels und des Pinsels; überzeugt euch, alles und jedes Stück Arbeit, das eurem Sehesinne begegnet, vom Heckengewebe und der Distel am Wege, selbst von der *Erdscholle* des Weges von euren Füssen an, wie es der bildenden Hand der Natur sich entformend jedes in eigenem Wesen auf der grossen Lichtbühne erscheint und ist, sei Meisterwerk. Fürwahr, die Phantasie ermüdet

im Durchspähen aller Erscheinungen der Lichts- und Beschattungs-Natur, als welche Wert und Wichtigkeit selbst über die gemeinsten Gegenstände zu verbreiten, und *Malerei zu gewähren*, einzig vermögend und mächtig ist.

„Wie so viele Schätze des Schönen, welche mit freigebigen Händen Natur bereitet, werden nicht (in dem Wahne eines spezifischen Kunstschönen) verschmäht, wie so manches Geschmackwürdige, das die unerschöpfliche Mutter erfand, wird nicht übergangen, weil es dem Geschmacke der Schulen oder des herrschenden Sinnes sich nicht einfügt.

„Man vergleiche die gewöhnliche Behandlung des Baumschlags mit dem allen, was unbefangenen Blicken unter Laubgängen begegnet.

„Man beobachte nur den Körperstoff des Einzelblattes, als eines zarten durchscheinenden Gewebes, wie es ist, und dann, um zugleich auf Färblichkeit einige Rücksicht zu nehmen, eines Gewebes, dessen Körperfarbe bald ins Gelbgrüne, bald ins Grüngelbe, bald ins Blaugrüne, Graugrüne und Braungrüne wechselt; welches folglich im Ganzen der Laubschichten, gegen das Licht geordnet, *eine Hauptmasse durchscheinenden Grünes*, gegen eine vom durchscheinenden Lichte sowohl als Gegenlichte gedämpfte dämmernde Schattenmasse, und nur wenige ganze Belichtung sowie ganze Beschattung erblicken lassen kann.

„Nun betrachte man, wie so mancher unfern dem Vorgrunde geordnete Baumschlag in einem sonst wohlverstandenen Landschaftsgemälde einem holzgeschnitzten, undurchdringlichen Blätterhaufen gleiche, mit grellem und mattem Gelblichte gehoben, und mit *Trauerdunkel* im Gegensatze reichlich versehen, ohne allen Sehbegriff von durchstrahlendem Lichte und Schimmerlichte, *was eine Laubmasse überhaupt charakterisiert.*

„Die dem Lichte entfliessenden Tinten, sind sie es nicht, die den Wert der ganzen Malerschönheit ausmachen? oder welche (spezifische Kunst-) Schönheit wäre es wohl im Gemälde als solchem. Der allgemeine Sehbegriff von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel, was umfasst er nicht in seinen Verhältnissen auf Färblichkeit dem Schönheitssinne: eine ganze Welt ist's in ihm.

„Was Harmonie betrifft, so lässt sich gewiss Abstechenders nicht denken, als zur Farbe des Lichts diejenige des Schattens, wie zur Farbe des Schattens diejenige des Lichts sehsinnlich ist. Und dennoch, man beobachte, was man wolle, entsteht kein Missklang aus jener Mischung und Verbindung des Entgegengesetzten, welche über alles Sichtbare sich ergiesst, und allenthalben wahrzunehmen ist, in allen Übergängen des Lichts zum Schatten, sowie des Schattens zum Licht und Gegenlichte. Diese einfachen Natur-Wirkungen aber sind eben das Wichtigste für malerischen Sehgenuss und sie sind so wenig irgend einer Verschönerung fähig, dass sie vielmehr grösstenteils nur *nicht hinlänglich von der Kunst enträtselt* werden, um die volle Schönheit der Natur licht- und tintengetreu zu versinnlichen. — Licht-Erscheinung des Tages ist schön an sich, und unverkennbar sind jene Einigungs-Klänge, die sie über die sichtbare ganze Natur verbreitet, bloss als Licht genommen und in seinem Wirken nichts anderes als sich selbst bedeutend.

„Das allgemeine Licht, als sichtbarmachendes, erstes und erhabenstes Phänomen alles Sehsinnlichen, formenhellend und farbenhellend nicht nur, sondern zugleich farberteilend, als ursprüngliches Farbwesen betrachtet, so ist, um die Wahrheit des allgemeinen Lichtstrahles zu erreichen, ohne dessen Wahrheit kein Gemälde der Schönheit sich rühmen mag, *aller Sehesinn auf Natur des Lichtwesens zu schärfen.* Nicht jede Lichtfärbung (in Gemälden), man vergleiche auf Natur, ist lichtgetreu; ist gar oft *nichts besseres, als eine erhöhte Farbstufe* im Gegensatz einer dunkleren Farbstufe. Nicht jede lichtähnliche Färbung des Pinsels mag naturgeübtem Sinne Licht, das Licht nicht Anstrich ist, zu sehen geben: und in diesem Haupterfordernisse der Farbenkunst wird hauptsächlich nicht selten gefehlt, eben darum gefehlt, weil man Natur verabsäumt und Beispiel und Geschmack sich missleiten lässt, den Lichtstrahl scheinbar zu erhöhen und die Natur zu verfälschen. Nicht genug zu empfehlen ist diese erste und wichtigste Wahrheit des Lichts, in ihrem Einflusse auf alles Sehsinnliche, für Malerei.

„Finsternis schwindet im Luftraume, bei Erscheinung des Lichts, und gemessene Tinten werden sichtbar, in gemessenen Farbverhältnissen: es entsteht Beschattung aus allgemeiner Nacht erst in und mit der Lichterteilung. Auch diese *Beschattungswahrheit* zu erreichen, ohne welche gleichermassen kein Gemälde das was schön ist darstellen kann, bietet allen Sehesinn auf, in die *Gesetze* einer, auch in diesem Teile ihres Wirkens unabänderlichen und unübertreffbaren Natur, sich einzuweihen. Nicht jede Schattenfärbung des Pinsels, man sehe Natur, mag Beschattungs-Tinte heissen, und ist gar oft nichts besseres als Farbstufe und Anstrich, nichts

besseres, als was die braune Farbe gegen die gelbe, oder die schwarze Farbe gegen die weisse wirkt.

„Kein Licht ist ohne Gegenlicht: und des Gegenlichtes Färbung, endlich auch diese vom Hauptlichte aus, richtig zu fassen, thut Sehesinn, *feiner Sehesinn* not; im Unbestimmten das Bestimmte zu entdecken, den Wohlklang zu belauschen, der mild und mächtig im Verborgenen wohnt: — eine Schönheit, welche ohne hinterliegende weitere Ursache mehr nicht, als was sich einiget, so man will Liebe, bedeuten könnte.

„Gewiss, was immerhin die Kunst vermag, ist nicht sowohl eine Verbesserung der Natur, als ein Sehbegriff ihrer schönsten Erscheinung zu nennen. So genommen, besteht Sehekunst in jeder darstellenden Kunst des Schönen, besteht Sehbegriff in aller Sache bildnerischen Geschmackes.

„Der Sehekunst ist es vorbehalten, den Begriff des Sehbaren sich klar und klärer zu entwickeln.

„Eine Entwicklung des Sehsinnes aus unbestimmten Scheindrücken ist es auch, welche, auf Form-Begriff und Linien-Begriff angewendet, der alte Dürer zu bewirken suchte, dessen Meisterworte den Beschluss dieser Abhandlung billigerweise zieren ..."

*

Es ist ein 279 Seiten starkes Bändchen, diese Abhandlung, auf deren Titel steht: Theatik, Ideen zur Uebung des Blickes in bildender Kunst, von Johann Paester, Mannheim, bei Schwan u. Goetz, 1807. Man hat sie wohl übersehen, schon zu ihrer Zeit. Nicht einmal eine Notiz in der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung", wo doch mit deutscher Gründlichkeit alle wichtigen und unwichtigen Erscheinungen des Jahres kontolliert wurden.

Das kleine Buch ist rar. Wir glaubten deshalb wenigstens die Sätze herausheben zu sollen, die aus dem modernen Gesichtspunkte besonders interessant erscheinen.

*

Wer den Gedankengängen, die auf der Wasserscheide des 18. und 19. Jahrhunderts zusammenlaufen und einander queren, nachgeht, darin die feinen Kanäle aufzuspüren, die zu uns herüber leiten, mag auch sonst aus Paesters Ideen Auskunft gewinnen. Schon äusserlich ergäben sich lehrreiche Beziehungen. Schillers „Versuch über das sichtbar Erhabene in der bildenden Kunst" war in demselben Verlage erschienen, und Schelling sprach gerade 1807 „über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur". Paester selbst setzt sich nur mit Mengs und Winkelmann auseinander. Er verwirft ihren Idealbegriff, wie Schelling, aber in etwas anderem Sinne, und über die Allegorie urteilt er im Gegensatze auch zu Winkelmann: die Menschen und die Dinge „so zu geben, dass man beim ersten Anblick sie anerkennt und aufnimmt als Naturwesen, dieses Malertalent ist und bleibt in seinem *Darstellungszauber* das erste, das zweite und das dritte Ding aller bildenden Kunst, sie behandle nun allegorische oder behandle allgemeine Natur. — Das ist: der Maler, der's ist, kann sich eigentlich mit dieser Sinnbildnerei gar nicht befassen und abgeben." Es hat seine Reize, zu beobachten, wie solch gesunde Kunstgesinnung mit der Aesthetik des 18. Jahrhunderts verwachsen ist und wie sie aus den alten Anschauungsformeln sich zu lösen sucht. Was über Licht und Farbe gesagt wird, interessiert eigentlich gerade durch diesen *Zusammenhang*. — Manche Erwägungen haben schon das spezifische Gewicht des 19. Jahrhunderts.

Ein einseitiger Geist ist es nicht. Von der Wärme seines herzlichen Naturgefühls wird wohlthuend berührt, wer zuvor den Mengs gelesen hat. Kommt man dagegen von Wackenroder etwa her, so muss es auffallen, dass Johann Paester, dem romantischen Empfinden (vgl. besonders S. 24 u. 27 der Theatik) nicht fremd ist, *„die Sehekunst eines Raffael"* versteht. Und wenn man vom Ausgang des 19. Jahrhunderts zurückblickt, dann ist man erfreut, das *Verlangen* nach realistischer Lichtmalerei und die Sehnsucht nach der Formenfeinheit der Griechen aus demselben Munde zu vernehmen. Charakteristisch erscheint die Kreuzung klassischer Studien mit naturwissenschaftlichen Interessen. Humboldts „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse" (die später Carus, Friedrichs Freund, angeregt haben) sind berücksichtigt. Ferner wird nachdrücklich auf die atmosphärischen Farben hingewiesen (worüber wiederum Carus später geschrieben hat). Daneben findet sich ein ausführlicher Abschnitt über die Gymnastik der Alten; auch Bemerkungen über die antiken Proportionen stehen da (wobei man an Schadows „Polyklet" denken kann).

Origineller als der Inhalt — was z. B. von Formenkunst gesagt wird, erhebt sich kaum über die typischen Begriffe der Frühzeit des 19. Jahrhunderts — ist die Fassung der Gedanken. Paester

kommt aus den Irrgängen einer konfusen Aesthetik und strebt der modernen Anschauung zu, deren Wille ist: Kritik und Klarheit. (Er selbst gebraucht einmal die Worte „Kritik" und „des Sehesinnes Durchdringlichkeit" synonym.) So unternimmt er es, „vom Sehen aus und auf Sehen hin, so in Ursache als in Wirkung, den Wert und Zweck des Sehschönen zu bestimmen". Das Programm ist eigenartig, und neu klingt auch die Terminologie, die so konsequent durchgeführt wird: diese „dem Worte Sehen entleiteten Ausdrücke, die übrigens keineswegs aus Neuerungs-Gelüsten, sondern zu mehrerer Klarmachung der Kunstsache in Anwendung kamen und hoffen, mit Nachsicht aufgenommen zu werden".

Es sind moderne Begriffe. Paester selbst hatte sie noch nicht als er den „Versuch einer Griechen-Symmetrie des menschlichen Angesichts" schrieb, der — auf Goethes Empfehlung — in den „Studien" der Heidelberger Professoren Daub und Creuzer 1806 abgedruckt wurde. Das ist merkwürdig, um so mehr als in dieser Abhandlung doch schon einige Ausführungen der Theatik sich ankündigen. „Mit fröhlichen Gesängen," heisst es am Schlusse, „preisen die Bewohner ländlicher Hütten die Schönheit eines Sommertags, den Zauber der einigenden, alles umfliessenden Strahlen, *indes die Kunst des schönen Lichtes Prisma sich zergliedert*, sein mannigfaltiges Tonspiel selbst in Beschattungen erspäht (und nicht anders im Bilde der harmonischen Natur gefällt, der Natur, welche ihre Strahlen als Richtmass aller Färbungs- und Haltungsschönheit in die fernsten Zonen versendet und Tiziane sich jezuweilen unter ihren Freunden erweckt)". Wenn man dem im übrigen sehr langweiligen Aufsatz, der durch Revision gewisser Massverhältnisse „das *dunkle Vorgefühl* von Harmonie zum *klaren Begriffe* zu erheben" suchte, noch etwas nachrühmen darf, so wäre es das Bemühen um exakte Beobachtung. Das gleiche Streben eines wesentlich wissenschaftlichen Willens — desselben der die scharfe und harte Physiognomie des 19. Jahrhunderts ausgewirkt hat — ist es ja, was dann in der Theatik nach neuen, objektiven Werten drängt, die der Natur abzuringen sind.

Dass das Sehen eine Kunst sei und dass der Lehrling in solcher wie in jeder anderen Kunst eine gewisse Reihe von Uebungen zu durchlaufen habe: an diesen Grundsatz der Pestalozzischen Elementarpädagogik liesse sich wohl denken bei den wenig jüngeren Ideen zur Uebung des Blickes in der bildenden oder Sehe-Kunst. Was Pestalozzi sagte, war allerdings an sich nichts Neues. Man hatte das natürlich immer gewusst. Bei Mengs, von dem Paester direkt herkommt, steht es auch. Aber man hatte es nie so betont.

Als Herbart (1804) über den Wert des Anschauungsunterrichts sich verbreitete, erklärte er ausdrücklich die höheren künstlerischen Fragen ausser Acht lassen zu müssen. Diese greift Paester auf. Die Theatik bildet also in gewissem Sinne die notwendige Ergänzung des berühmten „ABC der Anschauung" und man darf Paesters Ideen wohl in eine Reihe mit jenem Gedanken Pestalozzi's bringen, der wie Konrad Lange auseinandergesetzt hat von den späteren Pädagogen so gründlich missverstanden wurde.

*

Es giebt in der älteren Kunstliteratur wohl andere Schriften über das Thema, das Paester behandelt. Doch diese halten nicht, was sie versprechen. Die Titel sind interessant und der Inhalt enttäuscht. „An essay on the education of the eye" (1837), von dem Maler John Burnet, enthält wenigstens ein Stück der alten praktischen Aesthetik der Engländer. Aber mit welchem Recht sprach eigentlich Herman Riegel „über Art und Kunst, Kunstwerke zu sehen", wenn er nur von platonischen Verhältnissen, die der Mensch mit Kunstwerken haben kann, und gar nicht von der sinnlichen Liebe zur Kunst, vom Sehen zu reden wusste. Aehnlich naiv verfasste schon im 18. Jahrhundert der Kunsthistoriker Francesco Milizia eine Abhandlung „dell' arte di vedere nelle belle arti", ohne sich viel um das „vedere" zu kümmern.

*

Wer war Johann Paester: ein gelehrter Dilettant, oder ein dilettantischer Gelehrter? — Sein Buch ist wohl das Ergebnis eines stillen Lebens. Man hat jedenfalls nicht den Eindruck, dass ein anspruchsvoller junger Mensch dahinter steht. „Den Freunden des Schoenen", sagt er eingangs, „widme ich diese Blaetter, welche enthalten, was ich in Natur und Kunst als schoen und gefallenswerth zu sehen vermogte, und welche *sich jedem bessern Sehen unterordnen*." — Dass er mehr geschrieben hat, ist kaum anzunehmen. Die Gelehrtenlexika führen seinen Namen nicht, und unter den Künstlern fehlt er auch. Das Vorwort ist in Mannheim unterzeichnet. Vielleicht ermittelt die Lokalforschung Näheres.

AUS DER ELFTEN AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Diese Ausstellung steht ganz unter dem Zeichen Liebermanns, sogar zweifach. Er hat auch in seiner Eröffnungsrede sich so ausgezeichnet, so konzentriert über seine Auffassung von der Kunst geäussert, wie er es nach meiner Meinung nur selten that. Sein Triumph war also doppelt.

Sätze wie: „Das wirksamste Mittel zur Förderung der Kunst beruht darin, dem Künstler die Möglichkeit zu geben, sein Ideal zu verwirklichen. Es giebt kein Ideal an sich; es giebt der Ideale so viele, als es echte Künstler giebt, denn was kann Ideal anderes bedeuten als der jedesmal erneute Versuch des Schaffenden, nach dem Höchsten zu streben. Daraus folgt, dass jeder Künstler sein Ideal und nur das seine in sich trägt"; oder: „Was in der Wissenschaft der Inhalt, ist in der Kunst die Form: der Inhalt ist die Form!" bleiben aus seiner Rede in der Erinnerung. Man hat ähnliche öfter von ihm gehört, sie waren aber noch kaum so kurz gefasst, noch kaum so essentiell gewesen. Auf dieses Extraktartige, geistreich aus den Dingen das Wesen Ziehende, scheint der Präsident der Secession mit zunehmenden Jahren nur stürmischer zuzugehen. Sein Elan hat noch zugenommen. Von seinen drei Porträts in der Ausstellung wirken zwei ebenfalls gleich Aphorismen, die den Herrn v. Berger und den Fürsten Lichnowsky darstellen. Das Paradoxale eines starken Griffs packt in ihnen. Sie gefallen oder sie gefallen nicht. Das dritte, das sachliche Abbild eines bescheideneren Menschen zeigend, muss jedem zusagen, es ist einfach meisterlich in dem Sinne, dass nur ein Meister des Berufes, nur ein ausgezeichneter Künstler im Malen, es hatte schaffen können. Aber hinreissend oder zur Negation veranlassend ist es nicht, das sind nur die beiden andern — die übrigens, das muss als ein Fortschritt der Zeit angesehen werden, auf einen Negierenden nicht gestossen zu sein scheinen, denn alles ist von den beiden Porträts, dem Bergerschen freilich noch mehr als dem Lichnowskyschen — das liegt am Typus — ganz entzückt, sogar die in ihrem Urteil am weitesten rechts Stehenden.

Das alte Thema kann vor diesen Bildnissen wieder angeschnitten werden: kommt es auf das Sujet an? Nach meiner, allerdings altmodischen, Meinung kommt es unter Umständen sehr darauf an; und ich glaube, vieles, wenn nicht alles, in den Unterscheidungen, die man zwischen dem Porträt von Dr. Strebel, der, wie es scheint, keine präponderante Person ist, einerseits, und den Porträts des Herrn von Berger und des Fürsten Lichnowsky andererseits macht, beruht auf der verschiedenen Fascination, die mit dem Sujet zusammenhängt,

das in den beiden letzteren Fällen Liebermann beschwingte und ihn im ersteren Fall ruhig und, sagen wir, unbeschwingt, der Natur zusehen liess.

Nun bleibt ja noch die Frage, ob notwendig es der Geist sein musste, der aus den Sujets auf den Maler einsprach. Es kann ja auch die Form gewesen sein. Wir können unser Urteil dahin formulieren, dass Bergers und Lichnowskys Bildnisse deshalb so ausgezeichnete Leistungen von Liebermann werden konnten, weil in den Köpfen dieser beiden Männer der Geist so merkwürdige — adäquate — den Maler zum Frohlocken veranlassende Formen vorgefunden und durchdrungen hatte. Beide Typen hat er mit erstaunlichem Griff, wesentlich skizzenhaft, paradoxal, in der Art eines „Gelegenheitsgedichtes" in der Goetheschen Bedeutung des Worts — so gestaltet, dass man sie nicht wieder vergisst.

Bei beiden Bildnissen muss man auch die Hände betrachten. Jedesmal so ausgezeichnet gelungen — wenn auch nur skizziert — dass man frappiert ist. Bei den Händen von Berger denkt man an vom Wasser ausgewaschene Felsen oder an mächtig schlagende Fischschwänze — man denkt bei ihm an ein üppiges Meerwesen. Die Hände des Fürsten Lichnowsky mit seiner erdenen Gesichtsfarbe entzücken durch das Rosige ihrer Farbe und die Schönheit ihrer Form.

Berger sieht wie ein Elementarwesen aus, jovial, cynisch, von Frans Halsischem Geschlecht — man glaubt ihn (mit fettiger etwas kratzender Stimme) sprechen zu hören, amüsiert sich über den starken Leib (die, nebenbei bemerkt, wundervoll gemalten Kleidungsstücke, die weisse Weste und die lose blaue Jacke); Lichnowsky hat dagegen eine adlige Erscheinung, und wir sehen in ihm einen Typ, bei dem die Erinnerung an solche Aristokraten emporsteigt, wie man sie sich in der alten italienischen Politik denkt; — dazu lächelnd, fein, ein Salonmensch, — von bezwingender Hässlichkeit. Berger derb, Lichnowsky fein, Dr. Strebel bürgerlich.

Man freut sich auch so sehr über den Stil in dem Bergerschen Porträt — den unbewussten Stil natürlich. Ist das noch Realismus? Das ist schon Monumentalität, wie hier die Malerei der Beine aus dem Ungefähr des Untergrundes aufflutet. Ebenso ist der Stuhl einfach und ausserordentlich, auf dem er sitzt. Andere Porträtmaler stellen viele Dinge bei ihren Bildnissen dar und löschen sie aus — Liebermann giebt Weniges und setzt es ins hellste Licht.

Eine andere Betrachtung wird sich an das vierte Bild Liebermanns in der Secession heften.

Die Scene in der sixtinischen Kapelle ist dem Künstler nicht so vollständig gelungen wie seine Porträts. Das absolut Vollendete fehlt dieser Darstellung. Sie weist eine Figur auf, bei der die Materie nicht durchdrungen wurde, den Papst; — und sie hat einige Figuren vorne, welche, anstatt den Papst anzusehen — wie sie gedacht sind —, an ihm vorbeisehn (einige Männer). Aber dieser zweite Fehler gestaltet den Eindruck nur noch mehr so, dass man sich sagt: der Maler arbeitete konvulsivisch, hingerissen, derart, dass er in seiner Versenktheit das Unrichtige nicht wahrnahm; der Genuss an der Emotion, mit der der Künstler diese bewegten Figuren hingesetzt hat, verringert sich durch die perspektivische Bagatelle nicht im geringsten.

(Ausserdem bleibt es mir eine offene Frage, ob diese emotionierten Männer nicht vielleicht nur deshalb in eine falsche Richtung blicken, weil sie den Papst aus dem Gewimmel heraus selber nicht sehen können.)

Diese Emotion durchbebt das Bild und ist in der schwarzen Gruppe zusammengeschlossen, die den Vordergrund einnimmt. *Eine* Idee durchdringt sie: der Enthusiasmus für den Papst. In welcher Weise hier der Norddeutsche den Geist hatte, die Hingerissenheit darstellen zu können und bis zu welchem Grade er sie darstellen konnte, ist interessant zu erwägen. Der Menzelkundige geht auf die Parallele zu dem Prozessionsbilde von Gastein ein und findet, dass Liebermann etwas über Menzel Hinausgehendes geleistet hat — ganz abgesehen davon, dass hier das Sujet mehr hinreisst: bei Menzel nur eine Dorfprozession, hier eine Huldigung vor dem Papste. Man erwägt, dass Liebermann mit Kompositionsgefühl an das allerdings grosse Sujet herangetreten ist, und hält es nicht für gegeben, dass sich Menzel, auch bei einem Thema wie dem Papst, zu solcher rhythmischen Gruppierung erhoben hätte.

Es ist ein Bild, das in der Intention stecken bleibt; bei dem aber die Intention so weit gediehen ist, dass wir uns doch wundern.

Es ist ein staunenswerter Einklang in der Gruppe in Schwarz erreicht, blonde Mädchenköpfe sind in sie verschmolzen, beugen sich zurück und heben die Arme hoch, und am Ende der Gruppe, links, sehen wir magre Männer, die alle in der gleichen Andacht vorwärts gedrängt werden, in ganz parallelen Linien ihre Beine bewegen. Etwas Ergreifendes ist in diesem Eindruck; der Künstler hat hier offenbar instinktiv gestaltet, und die



MAX LIEBERMANN, FREIHERR A. VON BERGER



MAX LIEBERMANN, LEO XIII. SEGNET IN DER SIXTINA DIE FREMDEN PILGER

Bewegung entspricht den Parallelbewegungen auf alten feierlichen Kunstwerken.

In der Gesamtgruppe der Schwarzgekleideten unterscheidet man unter den mehr gleichmässig wirkenden Figuren einen einzelnen auffallenden Mann, Typus etwa französischer Unteroffizier, knochig, unschön, voll Energie. Auch er, in seiner Hagerkeit und Positivität, seinem Realismus, ist ganz hingerissen von dem begeisternden Momente und scheint zu schreien aus seinem heftig erwachten Gefühl heraus. Man vergleicht mit ihm in Gedanken den Berliner auf Menzels Prozessionsbild, der in der Mitte steht und uns ansieht. Beide scheinen aus einer ursprünglich nicht gläubigen Welt zu kommen. Die Figur bei Liebermann ist aber wie vom Sturm des Vorgangs hingerissen, in die Komposition hineingeflossen mit Haut und Knochen; die Figur von Menzel tritt aus der Komposition heraus, ein Genrebild, ein geistreiches Solo.

Solch ein Unterschied des Liebermannschen Bildes von dem Menzelschen würde ein künstlicher sein, wenn man die Empfindung hätte, dass das Kompositionelle, Geschlossene, in dem Liebermannschen Bilde das Ergebnis einer nachdenklichen Arbeit wäre. Das Bild scheint aber nicht nur, sondern *ist* der Niederschlag einer fieberhaften Empfindung. Das verleiht dem Unterschied sein Gewicht.

Man wird bei dieser Bewandnis gegenüber dem nicht vollständig Erreichten nicht allzu engherzig sein, da man von der erreichten Wiedergabe des wahnsinnigen Taumels der Leute entzückt ist. Das Brio der heitern blauweissroten französischen Fahnen tritt hinzu und man bewundert ebenso wie dieses und wie die Einzelgruppe der oben rechts in ihrem Enthusiasmus fast von der Loge herunterfallenden schwarzgekleideten Pilger mit wehenden weissen Taschentüchern die kompakte Menschenmenge, welche sich jenseits der päpstlichen Tragbahre in der Kapelle mauerartig staut. Sie ist wie durch Magie versinnlicht. Sehr gut ist das kalkige Licht in dem Raume zum Ausdruck gelangt. Aber vor allem bewundert man auf diesem Bilde Liebermann als einen Künstler, der die „psychologie des foules“ hat zum Ausdruck bringen wollen — und dem es gelang.



MAX LIEBERMANN, PORTRÄT DES FÜRSTEN LICHNOWSKY



LOVIS CORINTH, KREUZABNAHME

Auch Corinth und Slevogt haben glückliche Ergebnisse ihres Jahres zu verzeichnen.

Lovis Corinth hat in sein Bild der Erziehung des Bacchus so viel von Farbe und von temperamentvollem Reiz hineingelegt, manches ist ihm, z. B. das Blau in der Luft, so entzückend schön gelungen, ein so fröhlicher Tumult ist in allem, ein Tumult, der zugleich zart ist (alles in Bezug nicht auf das Sujetmässige, sondern auf die Malerei gesagt), dass man sich wirklich freuen muss. Seine Kreuzabnahme zeigt, gegenständlich genommen, manche Lücke in Corinths Vermögen; er hat den Christus nicht glaubwürdig darstellen können, es fehlt Corinth hier an Grösse und Majestät, doch kommt es, so seltsam dies klingen mag, bei dieser Darstellung nicht in erster Linie auf diese Eigenschaften an; es ist ein Bild, das wesentlich in Bezug auf die Farbe beabsichtigt ist und eine schöne, auch stimmungsvolle Gruppierung des Kolorits aufweist.

Slevogt erfreut sehr durch sein Porträt einer blaugekleideten Dame. Dieses Bild kann man gar nicht genug rühmen. Es ist von der glänzendsten malerischen Feinheit, auch im Ausdruck bis aufs Tüpfelchen vollkommen, und einheitlich. An dem Porträt eines Generals fand ich weniger Gefallen. Gewiss ist das ein herrlich dargestellter, halbtrottelhafter



LOVIS CORINTH, AUS DER KINDHEIT DES ZEUS



MAX SLEVOGT, PORTRÄT VON FRAU DR. G.



WILHELM TRÜBNER, SCHLOSS HEMSBACH



MAX SLEVOGT, JUNGES MÄDCHEN IN DER LAUBE



HENRI EVENEPOEL, ARBEITER



WILHELM TRÜBNER, PORTRÄT EINES KINDES

loben: nein, positiv; starke malerische Kraft ist in der Luft und in den im Schatten stehenden Häusern.

Das glänzendste Bild von Evenepoel ist erst nach Eröffnung der Ausstellung hineingekommen, daher von uns nicht reproduziert: ein junger Mann in roter Kleidung vor einer Trapisserie stehend. Das Bild ist bestechend.

Wenig originell wirken im Grunde die Gemälde dieses Belgiers. Der Gedanke an Jeanniot und manche Andere taucht vor ihnen auf. Die Begabung ging wohl nicht über die eines tüchtigen Akademikers hinaus (wie sie gerade das belgische Milieu stellt). Er malt aber angenehm. Er malt meistens in gedämpften Tönen, noch im Dunkeln bleibend.

Gauguin hat ganz folgerecht, doch sehr unecht die Scene der Geburt Christi nach Tahiti verlegt. Er hätte das gedurft, wenn er als naiver Mensch aus dem Mittelalter in Tahiti geboren worden wäre. So aber, gegenwärtig nach Tahiti gelangt, als Mann, der dort sein Dorado fand, wirkt er unüberzeugend mit seinem wenn auch folgerecht durchgeführten Werke eines „maniaque“.

Aber ein sehr schöner Ganguin ist ausserdem ausgestellt: eine Landschaft.

Neben ihr hängt der beste Denis der Ausstellung, „le monotone verger“, ein sehr schönes Bild im Gegensatz zu den andern, uns etwas enttäuschenden Bildern des Malers auf dieser Ausstellung.

Die dekorativen Panneaux von Bonnard und Vuillard wollen Verschiedenes. In denen von Bonnard ist nur eine, vielleicht einförmig klingende Molltonart angeschlagen. Ein stumpfes Grün mit einem grauen Weiss bedeckt mit spärlichen, jedoch feinen Reizen die Wände. Vuillard hat eine komplizierte und wie mir scheint nicht zu recht-

General, indes wirkt die Erscheinung nicht so sehr wie ein General, sondern wie ein brillanter Schauspieler, der einen General giebt. Eben mit dieser Nuance, mit der grösseren Bequemlichkeit, wie man zum Geniessen gelangt, mit der Art, wie der General auf einem Präsentierbrett dargereicht wird, gewinnt das Bild Erfolg — die rare Begabung Slevogts feiert gerade in diesem blendenden Bildnis einen vollen Triumph, aber die unabsichtlichere Fassung seines Porträts der Dame in Blau scheint mir vorzuziehen.

Trübner zeigt eine Reihe schöner Köpfe; der einer jungen Frau ist wundervoll — der des Kindes, den wir abbilden, hat Drôlerie. Sehr schöne grosszügige Landschaften zeigt er ausserdem.

Ein ausgezeichnetes Bild ist der Thoma, die Stromschnellen des Rheins. Nicht nur relativ zu



LEOPOLD GRAF KALCKREUTH, ACKER

fertigende Malerei von Dingen vorgenommen, die sonst der Weberei darzustellen obliegt, mit Fäden usw. Diese Panneaux wirken gewollt. Als Spiel eines Ueberraffinierten! Nicht unsere Freude.

Ueber Maillol bringen wir demnächst einen Aufsatz aus der Feder eines seiner besten Freunde: Maurice Denis. Von einer Arbeit Maillols wie der Frau mit dem Kinde zwischen Säulen bin ich entzückt. Es würde äusserst interessant sein, einmal Hildebrands Urteil über diesen einfachen Stilisten zu erfahren. Wir reproduzieren einen wunderschönen Kopf von ihm: einen Kopf, der an den einer altfranzösischen Aebtissin denken lässt, wunderbar einfach.

Von Werenskiöld ist ein sehr prächtiges Porträt einer bürgerlichen Frau in die Ausstellung gelangt. Eine wirkliche Erzählung über einen Menschen. Ein echtes Porträt. Die beiden Bildchen an der Wand hängen passend und doch nicht kokett da: frei, breit, sie gehören zum Ganzen, sind keine I-Punkte. Es ist gesünder als manchmal die Malerei solcher Bildchen an der Wand bei Hammershoi.

Von Willumsen ist eine schöne Landschaft da: etwas Japanisches in etwas Saftigeres übertragen. Zwei andere seiner Bilder, eine Regenbogenlandschaft und eine Meeresküste mit gestrandetem Schiff gefallen mir weniger, auch seine Skulpturen. (Wir werden einen Aufsatz über ihn aus einer Feder bringen, die autorisierter ist als die meinige: von seinem Landsmann Rohde.)

Von Kalckreuths zwei Bildern ist der Acker das gefälligere, aber mir sagt das zweite Bild Kalckreuths weit mehr zu. Ein Motiv, dem ähnlich, welches Bastien Lepage vorschwebte, als er ein kleines Hirtenmädchen, sich kaum vom Erdboden abhebend, darstellte. Über dem Hirtenmädchen Kalckreuths liegt ein schöner Ton.

Von Reinhold Lepsius ist ein sehr ähnliches und angenehmes Männerporträt ausgestellt worden; Sabine Lepsius erfreut durch ein anmutiges Kinderporträt. Breyer sandte ein gutes Frauenporträt und mehrere Stillleben. Leistikows Villa mit den zwei Baumstämmen ist ein sehr schönes Motiv; auch seine Liebesinsel ist geschickt gefasst, es ist erstaunlich, wie er immer neue Motive findet und sie bildgerecht macht. Von Baluschek kam u. a. ein guter Vagabund. Martin Brandenburg fährt fort, seine Poesien zu gestalten. Linde-Walther führt ein geschicktes aber etwas trockenes Bild aus Spanien vor. Die Plakatkunst Kandinskys tritt wieder auf. Philipp Klein sandte einige gute Porträts. Munch kam mit Landschaften und Bildnissen. E. R. Weiss brachte einen vortrefflichen weiblichen Akt (der etwas von Hodler hat). Schmidt-Michelsen brachte ein gutes Bild vom Naschmarkt in



A. MAILLOL, FRAUENKOPF



ERIK WERENSKIOLD, DAMENPORTRÄT



M. VUILLARD, DEKORATIVES BILD



ERIK WERENSKIOLD, DAMENPORTRÄT



M VUILLARD, DEKORATIVES BILD



FREIHERR V. HABERMANN, DAMENBILDNIS



EDVARD MUNCH, ZWEI KINDER



CARL STRATHMANN, ANZIEHENDES GEWITTER



WALTER LEISTIKOW, HAUS IM PARK

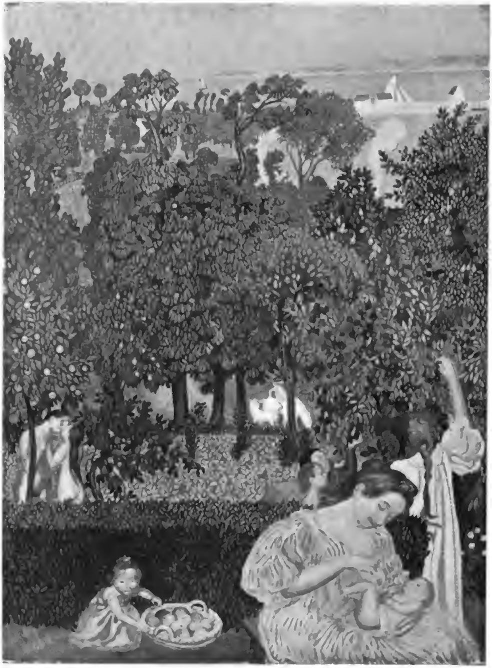
Leipzig, Charlotte Behrend malte ein tüchtiges grosses Bild, G. Buyssen malte ein feines Bild eines Schimmels in sonniger Landschaft. Von Laermans kam ein schönbewegter Bauernzug.

Sehr grosse Fortschritte hat der junge Kardorff gemacht, der mit einem vorzüglichen Bildnis seines Vaters auftritt. Bondy hat ebenfalls grosse Fortschritte gemacht. Er steht mit überraschenden Werken an dem Platz, den im vorigen Jahr Curt Tuch einnahm: er hat u. a. ein ungemein geschicktes, fertiges Bild, eine Scene am Wasser ausgestellt. Hoffentlich wird es ihm glücklicher gehen als es seither Tuch ging, der von Florenz eine ziemlich matte, verwischte, schlecht gezeichnete Darstellung sandte. Noch sieht man von den Folgen der Villa Romana-Stiftung nichts. Curt Tuch hat versagt, Georg Kolbe fährt in Florenz fort, Rodin-Nachahmungen zu machen und Ulrich Hübner ist ein zu fertiger Künstler, als dass ihn ein Aufenthalt in Florenz umändern würde. Er hat aber eine hübsche Landschaft aus der Umgegend von Florenz ausgestellt. Er und sein jüngerer Bruder Heinrich führen ausserdem gute Stillleben vor. Von Carl Strathmann wurde ein vorzügliches Bild „anziehendes Gewitter" gesendet, Alberts und Rhein sind gut vertreten. Pleuer gab eins seiner mächtigen Eisenbahnbilder, von Reiniger kam eine sehr schöne Wasserlandschaft. Aus München sehen wir Bilder von Stuck und von Habermann; von dem letzteren ausgezeichneten Künstler eine kleine retrospektive Sammlung.

Friedrich hat eine sehr gute grosse Bronzegruppe, die Galeerensträflinge, gemacht. Klimsch erscheint in diesem Jahre nicht so glücklich mit einer an Rodin angelehnten Gruppe. Von Minne ist ein schöner Kopf da. Und Tuaillon zeigt eine verkleinerte Kopie seines Kaiser Friedrich-Denkmals. Sein schönes Talent bewährt Taschner in einem „Crucifixus". Noch habe ich nicht von dem Neo-Impressionistensaal gesprochen, der, durch die Mühewaltung Curt Herrmanns eingerichtet (ich glaube in demselben Raum wie voriges Jahr die



KONRAD VON KARDORFF, BILDNIS MEINES VATERS



MAURICE DENIS, LE VERGER MONOTONE

Hodler-Ausstellung), dasselbe Entsetzen erregt wie voriges Jahr Hodler — aber mit anderer Berechtigung. (Wenigstens nennt man es immer eine bessere Berechtigung, sobald man selber mit zu den Protestierenden zählt.) Mir scheint dieser Neo-Impressionistensaal schrecklich und ich habe eigentlich nur bei den Bildern von Valtat einen Reiz gespürt.

Ein wundervolles Bild von Manet mache den Beschluss. Es ist der Ausstellung als Schmuck einverleibt worden, und wie man auch über diese wiederholten Einreihungen unseres Klassikers (gegen den wohl jede Stimme des Widerspruchs verstummt ist) in Ausstellungen des kämpfenden Geschlechtes der Secessionisten denken mag, — man beugt sich vor seiner Majestät und ist denen dankbar, die ihn herbrachten. Er stellt ein Marine dar, ist eins der schönsten Bilder von Manet und man kann zu seiner Charakterisierung sagen, dass er an Guardi erinnert; er ist in seiner Melodie aber unmittelbarer als der Venezianer des achtzehnten Jahrhunderts. H.



WALTER BONDY, GASTHAUS IN POISSY



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Drei neue Rubens fanden im Kaiser Friedrich-Museum ihren Platz. Sie wurden durch Tausch aus dem reichen Bilderschatze der königlichen Schlösser übernommen. Aus Sanssouci kam eine grosse büssende Magdalena in felsiger Landschaft, ein Werk aus der letzten Zeit des Meisters. Das zweite, kleinere Bild zeigt Venus und Adonis in sonniger Landschaft. Schliesslich wurde ein kleines hübsches Kinderbildnis der Sammlung einverleibt.

*

Der Domkapitular Alexander Schnütgen hat aus Anlass seiner vierzigjährigen Wirksamkeit in Köln der Stadt seine ungemein reichhaltige und kostbare Sammlung mittelalterlicher rheinischer Plastiken geschenkt. Zur Aufnahme des Geschenkes wird die Stadt neben ihrem Kunstgewerbemuseum einen Anbau errichten, in welchem die „Sammlung Schnütgen" unter besonderer Pflege aufbewahrt werden soll. Wer die düsseldorfer Ausstellung besucht hat, wird sich an diese Sammlung, einen wundervollen Bestandteil der geschichtlichen Abteilung, mit Freude erinnern.

*

Aus der Konkurrenz um ein Virchow-Denkmal ist Klimsch als erster Preisträger hervorgegangen, während der zweite Preis an Leibküchler-Berlin und der dritte an Professor Kauffmann-München fiel. Der Klimsch'sche Entwurf findet wegen seines Motives: eine *allegorische* Gruppe des Kampfes gegen das Ungesunde bildet die Hauptsache, während Virchows Porträt nur als ein ziemlich kleines Relief angebracht werden soll, lebhaften Widerspruch, insonderheit auch in der medicinischen Fachpresse. Einer der Söhne Virchows hat einen Protest in der Vossischen Zeitung erlassen, in dem er aber die in künstlerischem Sinne höchst bedenkliche Anmerkung macht, Virchow könnte *deswegen* kein Denkmal in ganzer Figur bekommen, weil die genauen *Maasse* seines Körpers nicht festständen.

*

Dieser Satz ist kulturgeschichtlich sehr merkwürdig. Die ihm zu Grunde liegende naturwissenschaftliche Anschauung entspricht der, aus welcher jetzt ein japanisches „Kunstwerk" hervorging, von dem die Zeitungen berichten. Ein Bildhauer in Japan hat ein Selbstporträt gemacht von so täuschender Doppelgängerschaft mit der Natur, dass er es wagen kann, jeden Nachmittag in der Ausstellung sich neben seinem Standbild zu postieren und die Leute raten zu lassen, ob er oder das Standbild die polychrome Bildhauerarbeit sei.

Diese Auffassung von der Aufgabe der Kunst, die

Natur zu kopieren, scheint Dr. Virchow zu hegen, wenn er der Meinung lebt, seines Vaters Figur könnte von einem Bildhauer nur geschaffen werden, wenn er die genauen Maasse hätte!

Aber die Erörterung ist gleichgültig geworden, weil der Bildhauer es übernimmt, einen andern Entwurf anzufertigen. Man muss diesen Entschluss — dem allgemeinen Unwillen gegenüber — als durchaus notwendig betrachten.

*

Die Leitung des deutschen Künstlerbundes hat den Grundsatz ausgesprochen, dass die Mitglieder dieser Verbindung nicht zugeben sollten, dass Werke von ihnen in der retrospektiven Abteilung der Ausstellung am lehrter Bahnhof zur Aufnahme kämen. Es ist ein alter Brauch, dass bei der Vorführung der Werke von lebenden Künstlern die Autoren um ihre Erlaubnis angegangen werden. Die Leitung der Ausstellung am lehrter Bahnhof hat im Hinblick auf diesen alten Brauch zweifellos vor der Verpflichtung gestanden, die Bilder der Mitglieder des Künstlerbundes aus der Ausstellung wieder ausscheiden zu lassen, nachdem ihr bekannt geworden war, dass die Künstler das Ausgestellt-werden nicht wünschten: der Wunsch der betreffenden Maler musste ihr wichtiger sein als die formelle Erlaubnis der Besitzer der Werke.

*

Hugo von Tschudi hat uns immer durch das Wenige, das er schreibt, verwöhnt; er ist unser bester moderner Kunstschriftsteller. Nur Ein Bedauern liessen seine Schriften wach werden: dass sie so rar sind. Tschudi's Feder, die so zurückhaltend die kostbarsten Sätze feilt, wurde zurückgehalten, sie, der jede Silbe gelingt, regte sich zu selten. Jetzt scheint über Tschudi auch eine schöne, gesunde Schreibfreude gekommen zu sein, denn nachdem er uns erst vor kurzem sein vorzügliches Buch über Menzel geschenkt hat (das bei uns noch besprochen werden wird), ist jetzt auch eine Studie von ihm über die Jahrhunderts-Ausstellung erschienen (Neue Rundschau, Maiheft). Ungemein glücklich fertigt er in diesem bewundernswerten Essai die Angreifer der Jahrhunderts-Ausstellung ab, welche aus dem Mangel an Objektivität in dieser Vorführung, deren Wichtigstes „das Unbekannte oder das wenig Bekannte" war, ihre Waffen gegen das Unternehmen schmiedeten. Unter den durchweg glänzend motivierten Urteilen, die Tschudi abgiebt, haben uns am meisten Freude die über Runge und Caspar Friedrich bereitet. Von Runge sagt Tschudi, dass sein Malwerk „unbehülflich" sei, „es fehlt ihm jeder Reiz der Farbe und was er in der Wiedergabe von Luft und Licht leistet, das ist überkommenes Erbgut". Betreffs Friedrichs sagt er dagegen: „Was Philipp Otto Runge als Kunst der Zukunft vorschwebte, die Schilderung der Landschaft unter dem ewig sich wandelnden Spiel von Licht und Luft, tritt jetzt *zum ersten Mal* auf deutschem Boden in die Erscheinung. Alle Konventionen der älteren Landschaftsmalerei, die auf der Betonung der festen Naturformen basierten, verschwinden hier". Von Runge sagt er ausdrücklich: „Die Legende, dass er den Vorläufer der Freilichtmalerei war, kann nur durch einzelne Sätze seiner Schriften entstanden sein". „Er hat die Probleme der neuen Malerei in Worten formuliert, aber in seinen Werken hat er sie nicht gelöst". „Er spricht von der neuen Kunst und malt mit den Mitteln und in den Anschauungen der alten".

Unter allen Urteilen kommt mir eins etwas bedenklich vor, das über die beiden Frühlingsbilder Feuerbachs, Damen im Freien musizierend. In diesen beiden Bildern glaubt Tschudi eine Verwandtschaft mit der Kunst Manets zu erkennen, während es mir nicht einleuchten will, dass sich Feuerbuch hier von seinem römischen Schema anders als um eine Nuance entfernt habe.

Der Aufsatz ist selbstverständlich die bei weitem bedeutendste Darstellung, die die Jahrhunderts-Ausstellung erfahren hat.

*

Der düsseldorfer Historienmaler Albert Baur ist hochbetagt gestorben. H.

*

AUS WIEN

In der Frühjahrsausstellung des Hagenbundes fällt die Kollektion Ludwig Ferdinand Grafs auf, eines unruhigen Experimentierers, der viel kann, vielleicht zuviel, weil es ihn reizt, damit zu spielen, und dessen Kunst nicht in tieferen menschlichen Quellen ihren Ursprung hat, sondern mehr Sache seines Armgelenks ist. Man spürt: ein Artist, kein Schöpfer. Neben den Arbeiten der anderen Mitglieder, die ein anständiges Durchschnittsniveau einhalten, machen sich ein paar Tschechen vom prager „Manes" sehr bemerkbar: Uprka durch einen farbenrauschenden slovakischen Hochzeitszug, Spillar durch in Ton und Raumbehandlung feine Strandbilder, vor allem aber Jan Preisler. Dieser stille Träumer malt Mädchen mit meerblauen Augen und korallenrotem oder honiggelbem Haar, die ängstlich, wie betäubt, in bleichen Landschaften den Frühling erwarten, malt schlanke Jünglinge, die an schwarzen Seen versonnen an ihren weissen Rossen lehnen. In dem innersten Problem seines künstlerischen Schaffens nähert sich der junge Tscheche dem deutschen Meister Hans von Marées, indem er aus den einfachsten Elementen die einfachste Bildform finden möchte, den rätselhaft natürlichen Zusammenklang von Mensch und Landschaft.

In der Galerie Miethke hatte Eugen Spiro aus Berlin eine Kollektion, die ein paar feine Landschaften, farbig reizvolle Interieurs, besonders aber sehr gute Porträts enthielt. Gegenwärtig ist hier der Nachlass Carl Schuchs zu sehen, der bekanntlich Wiener und einer der Besten aus dem Leiblkreise war. In frühen Landschaften erinnert er merkwürdig an manche Landschaften Feuerbachs.

Hugo Haberfeld

*

Alfred Gotthold Meyer, Gesammelte Reden und Aufsätze, Berlin 1905, Edmund Meyer Verlag.

G. A. Meyer wurde gegen Ende des Jahres 1904 im besten Mannesalter dahingerafft. In dem vorliegenden Bande sind einige Reden abgedruckt, die er zwischen 1890 und 1904 gehalten, einige Aufsätze, die von ihm an dieser oder jener Stelle erschienen sind, über Themata aus verschiedenen Gebieten der Kunstwissenschaft, Gelegenheitsarbeiten, Feuilletonartikel, eine Festrede, eine Gedächtnisrede, Ausstellungsberichte. Ein Geleitwort von L. Kämmerer und die Rede, die Julius Lessing an der Bahre Meyers gehalten hat, sowie eine bibliographische Notiz über alle Schriften des jäh in seiner eifrigen Thätigkeit unterbrochenen Gelehrten sind hinzugefügt.

Die 16 wieder abgedruckten Arbeiten zeugen von der Beweglichkeit des Autors. Einige sind Ableger des gründlichen Studiums der italienischen Renaissance-Skulptur, über die Meyer mehrere wertvolle Bände veröffentlicht hat, andere behandeln Kapitel aus der berlinischen Kunstgeschichte (Rauch, Schadow, Schinkel, die Hohenzollern in unserer Stilgeschichte). Auch von moderner Kunst (Klinger) und von modernem Kunstgewerbe (Eckmann) ist die Rede. Meyer war Docent an der technischen Hochschule und Lehrer an der Kunstschule.

Reden und Aufsätze. Aber auch die Aufsätze sind vorwiegend oratorisch. Kunstwissenschaftlich gut ausgerüstet, mit ehrgeizigem Eifer, in vollen, wohl abgerundeten Wendungen hat Meyer als Redner und Lehrer gewirkt und Belehrung ausgebreitet. Er besass viel Aufnahmefähigkeit, Lehrtalent und Optimismus und viele andere Gaben noch, die seiner Wirksamkeit zu Gute kamen. Seinem Urteil fehlte vielleicht etwas Kritik und Skepticismus. Er sprach gern ein volles „ja", er sagte „ja" zu Donatello, aber auch zu Rauch und Begas.

M. J. F.

*

Über Bilderpreise schreiben die Blätter für Gemäldekunde: Bei Christie in London erzielten in der Versteigerung des Earl of Cork ein Bildnis von B. v. d. Helst 231 £, Bilder von Lely 37, 48, 52, 60, 141 £, Morland „Rocky Coast Scene" 283,10, A. Pond 189, Reynolds Portrait of Richard Boyle 682,10. (Auction Sale Prices.) Bilder von Sir L. Alma Tadema erzielten 283,10, 162,15, 294 und 262 £, ein Bildnis von Paris Bordone 462 £, Werke der Rosa Bonheur bei 40 und über 33 £. Canalettos wurden zumeist mit mehreren hundert Pfund bis 346,10 verkauft. Eine grosse Landschaft von Ph. de Koninck ging bis 2205 £, Sargent: Miss Ellen Terry als „Lady Macbeth" 1260 £, Whistler: Sir Henry Irving als „Philip of Spain" 5040 £, Wynants 189, Zoffani 441, H. Zügel 42 £.

Im Februar 1906 ging ein altenglisches weibliches Bildnis bei Christie auf 609 £. Harlamoff: Devotion brachte über 37 £, Hoppnersche Bildnisse bewegten sich zwischen 21 und mehr als 220 £, ein J. Israels erreichte bei 100. (A. S. Pr.)

Bei der Versteigerung Zeller durch Lepke in Berlin gab es u. a. folgende Preise: Verboeckhoven „Schafe an der Futterraufe" 7500 Mk., Verboeckhoven „Herde in der römischen Campagna" 4250 Mk. Bilder von G. Max erzielten 4900, 4650, 3400 und 2200 Mk. Schuster-Woldan, Largo, brachte 2050 Mk. L. Knaus, Schlittenfahrt 2000 Mk. Papperitz, Nymphe 1150 Mk.

In Paris in der Versteigerung J. M. C. de Marseille im Hôtel Drouot wurden notiert: Ch. Jacque (Gardeuse de Porc) mit 1500 Franken, Ribot (Vieille Bohémienne) mit 600, Roybet (Gentilhomme, époque Louis XIII.) 1400, Ziem (La Place Saint Marc inondée) 19.000, Ziem (Procession à Venise) 2600, Ziem (La maison rose) 1810, Ziem (Le Quai des Esclavons) 13.800, noch weitere Ziems 4850, 1600, 1320 Franken.

Bemerkenswert war die Versteigerung von nur sieben Bildern aus dem Besitze des Comte Walsh de Serrant. Der Gesamterlös betrug 141.700 Franken. Drei Bouchers mit Amoretten brachten 17.000, 20.500 und 17.700 Franken. Vier Werke des J. B. Huet wurden mit 26.000, 14.300, 15.100 und 31.100 Franken bezahlt.

In Brüssel fand am 12. und 13. März die Versteigerung Léon Weber (durch J. und A. Le Roy) statt. Ein Wallfahrtszug von Droochsloot erzielte 3100 Franken, ein Stillleben von W. Heda 1550, ein Satyr mit Bacchantin von Jacob Jordaens 4000, Klaes Molenaer 2300 und 1000, Pieter Molyn 1900, ein Sorgh 1250, ein Trinker von Teniers 2500, ein Schweinemarkt von S. v. Beest 4000, ein Van der Laemen 1800, ein Intérieur de ferme von Egb. v. d. Poel 1050, Van Goyen 1800 und 1150, Adriaen v. Ostade 3400.

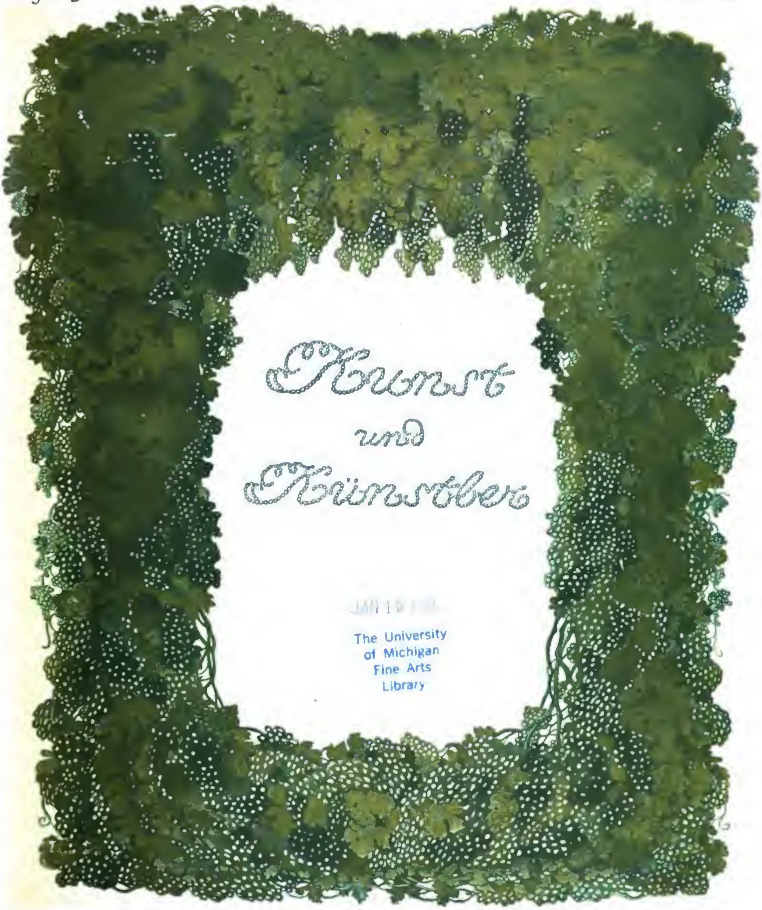
Am 4. bis 7. April. Paris. Versteigerung D. Schevitch. Backhuisen: Mer agité 200 Franken, Coello: Bildnis 750 Franken, Lukas Cranach: Sünderin vor Christo 1350, Cranach: Madonna 2500, Meister der weiblichen Halbfiguren: Damenbildnis 5000, Quentin Massys: Anbetung des Kindes 12.000, Patenier: Flucht na... Ägypten 3500, Rogier van der Weyden: Beweinu-g Christi 23.100, Florentinische Schule des 15. Jahrhunderts: Katharina von Alexandrien 7000 Franken.

VIERTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. MAI. AUSGABE AM 31. MAI NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

MIT BEILAGEN VON RICH. BONG, BERLIN UND R. PIPER & Co. IN MÜNCHEN.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang IV Heft X



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

JAHRGANG IV, HEFT X — JULI 1906

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT X

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



J. F. WILLUMSEN, VOR EINEM SOZIALDEMOKRATISCHEN WAHLLOKAL

NACH EINER DREIFARBIGEN RADIERUNG

Kunst und Künstler

[illegible]NAND GEORG WALDMÜLLER

(1793—1865)

VON

FRANZ SERVAES

[illegible] den ersten [illegible] Secessionisten [illegible] Das klingt wie ein bil-[illegible] enthält jedoch ein [illegible] Wahrheit. Die [illegible] war sogar mehr Se-[illegible] irgend Einer nach [illegible] allein. Er ward [illegible] gedrängt und [illegible] nahegebracht. [illegible] die Oesterreicher [illegible] und hielt fest. [illegible] für einen

[illegible] Absonderlich-[illegible] schrieb [illegible] der [illegible], von eine [illegible] im Sonnen-[illegible] seltsam grelle [illegible] späteren Bilder." [illegible] keine Ahnung [illegible] junger [illegible] genommen [illegible] eine neue [illegible] der modernen Malerei datiert werden [illegible].



J. F. WILLUMSEN, VOR EINEM SOZIALDEMOKRATISCHEN WAHLLOKAL

NACH EINER DREIFARBIGEN RADIERUNG

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

(1793—1865)

VON

FRANZ SERVAES

Man hat Waldmüller den ersten österreichischen Secessionisten genannt. Das klingt wie ein billiges Bonmot, enthält jedoch ein gut Stück ernster Wahrheit. Dieser Künstler war sogar mehr Secessionist als irgend Einer nach ihm, denn er secedierte ganz allein. Er ward darum aus Stellung und Würden gedrängt und im vorgeschrittenen Alter der Armut nahegebracht. Waldmüller war aber, was sonst die Oesterreicher fast niemals sind, ein Eisenkopf und blieb fest. Als er starb, galt er ziemlich-allgemein für einen Narren, der sich Ruf und Brot durch Absonderlichkeiten verscherzt habe. C. v. Lützow schrieb damals in seiner Zeitschrift: „Waldmüller kam in seinen alten Tagen auf den Einfall, um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlicht malen. Das erklärt wohl die seltsam grelle Farbengebung auf vielen seiner späteren Bilder.“ Dieser Führer der Kritik hatte also keine Ahnung davon, dass eben damals in Paris eine Gruppe junger Maler auf genau denselben „Einfall“ gekommen war und dass später von diesem Einfall eine neue Phase in der Entwickelung der modernen Malerei datiert werden sollte.

Ein Landsmann und Zeitgenosse Grillparzers (1791—1872), doch dem Dichter an Energie um ebensoviel überlegen, als er ihm an künstlerischer Abgeklärtheit nachstand, hat Waldmüller, gleich jenem, reichlich Gelegenheit erhalten, dasjenige kennen zu lernen, was man kurz und treffend als „österreichische Künstlertragik“ charakterisieren kann. Wohl nirgendwo wird der Künstler in ein so unseliges sociales Milieu hineingeboren als in Oesterreich, und ganz besonders in Wien. Die Gefährlichkeit dieser Umgebung besteht in ihrer innerlich widerspruchsvollen und kaum je völlig durchschaubaren Art. Eine Stadt, voll von künstlerischer Tradition, voll von Geschmack und natürlichem Liebreiz, bestrickend für Jeden, der sich ihr hingiebt, für den Einheimischen aber geradezu die *einzige* Stadt — bietet Wien für den Künstler soviel Anziehung, dass er gern mit seiner ganzen Natur in sie übergeht und sich nicht von ihr losreissen kann, ohne von seinem Selbst etwas, und vielleicht das Wurzelkräftigste, fortzugeben. Aber dieselbe Stadt steht dem Künstler, der den eingeborenen Trieb hat, über sich hinauszuwachsen und seine Zeit mit ungekannten Werten zu beschenken, mit solch einer erbitterten Feindseligkeit gegenüber, als erblicke sie in der überragenden Eigenkraft eines Mitlebenden nicht bloss ein Attentat auf die gesamte künstlerische Tradition sondern eine direkte provokatorische Beleidigung der Gegenwart. Man mag und kann sich nichts anderes denken, als dass solch ein Mensch in seinem tückischen Herzen die wohlüberlegte Absicht hege, seine Zeitgenossen zu foppen (zu „frozzeln“, zu „wurzen“) und dass es Ehrensache sei, ihm nicht „aufzusitzen“, nicht auf den Leim zu gehen. Daraufhin entwickelt diese Stadt ein unheimliches Talent in der Organisierung eines weitverzweigten hemmungsreichen Widerstandes, der in seinen einzelnen Aeusserungsformen fast ungreifbar ist, in seiner Wirkung jedoch einer schleimigen Umstrickung und Erstickung gleichkommt. So erschöpft sich das Temperament des Künstlers vielfach in quälenden, aufreibenden und unfruchtbaren Kleinkämpfen, und je wienerischer sein Herz schlägt, je wärmer und naiver es an seiner Vaterstadt hängt, desto bitterer empfindet es die Entfremdung und gehässige Verhetzung.

Dieses alles hat Waldmüller bis auf die Neige ausgekostet. Nach langen Mühsalen und Zurücksetzungen hatte er es zu einer bescheidenen Staatsanstellung gebracht, indem er als Custos der akademischen Galerie einen Jahresgehalt von achthundert Gulden bezog. Da sah er mit vierundsechzig Jahren plötzlich die ganze Stadt wider sich in Aufruhr. Er hatte es (1857) gewagt, in einer Broschüre, „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen Kunst“, in offenherziger Weise auf die Schäden des herrschenden Akademie-Unterrichtes hinzuweisen, und wurde nun wegen dieser Keckheit gemassregelt. Zwangsweise wurde er mit halbem Gehalt (400 Gulden) pensioniert, und er musste nun sehen, dass er von seiner dreistubigen Wohnung zwei Zimmer vermietete, und dass er seiner Gattin aus zurückgelegten Ersparnissen ein



F. G. WALDMÜLLER, WEIBLICHES BILDNIS   MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN



F. G. WALDMÜLLER, MÄNNLICHES BILDNIS MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN

Modistengeschäft einrichtete. Im Jahr 1864 endlich wurde er „rehabilitiert“; ein Jahr später starb er.

Wegen seines typischen Charakters erscheint das Biographische bei Waldmüller belangvoll. Er selbst war sich dessen bewusst und hat deshalb in der Vorrede zu seiner Schrift „Das Bedürfnis eines zweckmässigen Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst“ die traurigen Stockungen und frühen Hemmungen seines Werdeganges erzählt. An der Art, wie er falsch erzogen worden war, wollte er darthun, wie kommende Künstlergenerationen richtig erzogen werden müssten. Er selbst war, nach sechsjähriger mühsamer Vorbereitungszeit, „rechtlos, als vollkommener Anfänger“ seiner Kunst gegenübergestellt worden. Auf eigene Faust musste er, in Agram, die Oelmalerei erlernen, und er hat darauf, in Prag und in Brünn, als Dekorationsmaler unter Entbehrungen sich durchschlagen müssen. Es folgt eine fünfjährige Periode, in der er in den Wiener Galerien durch Kopieren alter Meister zwar mancherlei lernt, jedoch nur aufs notdürftigste sich ernährt. Dann versiegt diese Quelle und er beginnt nun langsam, mit Porträtieren Geld zu verdienen. Es hebt nunmehr die Zeit seines selbständigen Schaffens an. Hierdurch erklärt es sich, dass Waldmüller erst als vorgerückter Dreissiger für unsere Betrachtung Physiognomie und künstlerische Umrisse bekommt. Dank der Verhältnisse in seinem Vaterland hat er bis dahin ein Lehrling bleiben müssen.

Er wurde nun allmählich ein Künstler, der eines gewissen Rufes genoss und der vielerlei Aufträge bekam. Das erlösende Wort hatte er jedoch noch nicht gefunden. Er malte, wie die Anderen malten, wohl mit grösserer Auffassung und mit breiterer Technik, aber doch noch mit einer gewissen Befangenheit. Vor allem getraute er sich nicht, wenn landschaftliche Hintergründe erforderlich waren, diese selbst zu malen. Das hatte er ja auf der Akademie nicht gelernt und so übertrug er diesen Teil seiner Bilder einem befreundeten Fachmann. Sein künstlerisches Auge konnte sich jedoch nicht darüber täuschen, dass auf diesem Wege nun und nimmermehr eine befriedigende Harmonie und Einheit zu erreichen sei, und so beschloss er, auf eigene Faust Landschaftsstudien zu treiben. Dieses wurde seine Rettung. Da er „in diesem Fache durch Kopieren noch nicht irregeleitet und verdorben“ war, so gelangen seine Versuche in unerwarteter Weise. „Jetzt war der Moment erschienen, in welchem der erste Strahl jenes Lichtes vor mir aufdämmerte, in dessen Glanz ich — leider erst so spät — die Wahrheit erkennen lernen sollte. So ward ich zuerst und zufällig auf die Notwendigkeit und den Nutzen der Naturstudien aufmerksam gemacht. Naturstudien — ein Begriff, welcher mir bis dahin völlig fremd geblieben war!“ Die Belebung des künstlerischen Sinnes, die er so vor der



F. G. WALDMÜLLER, AM WALDRANDE — MIT GENEHMIGUNG DER GALERIE MIETHKE, WIEN

landschaftlichen Natur empfangen hatte, übertrug er nun auch auf die menschliche Natur und gab hierdurch seiner Porträtmalerei einen neuen Aufschwung. „Mit einem Mal war die Binde von meinen Augen gefallen. Der einzig rechte Weg, der ewige unerschöpfliche Born aller Kunst: Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur, hatte sich mir aufgetan.“ Man spürts diesen Worten an, wie das neue Licht als ein neues Glück in diesen Künstler einströmte und seine ganze Sinnenwelt erfrischte und belebte. Zudem hatte er seine Wahrheit selbständig gefunden und dies gab ihm den Mut und die Zähigkeit des Ausharrens, nicht minder auch die Kraft, mühselig Erlerntes auf noch viel mühseligere Art wieder zu vergessen. Das Studium der italienischen Quattrocentisten und die begierig aufgegriffenen Anregungen der Pariser Kunstbewegungen (1830!) waren ihm ein weiterer Sporn und befestigten ihn auf seinem Weg. Als Kern seiner Ueberzeugungen bezeichnet er selbst die Erkenntnis, „dass die Natur die einzige Quelle und Summe unseres Studiums sein müsse, und dass in ihr allein jene ewige Wahrheit und Schönheit zu finden sei, deren Ausdruck in jedem Zweige der bildenden Kunst das höchste Ziel des Künstlers sein müsse.“

*

Wollte man Waldmüllers Thätigkeit in einen kunstgeschichtlichen Rahmen spannen, so könnte man etwa sagen: sie erwächst aus der Tradition, die Jacques Louis David (1748—1825) für den europäischen Kontinent geschaffen hat, und sie reicht mit ihrem Ringen bis weit in die Epoche hinein, die durch Edouard Manet (1833—1883) ihre endgültige Signatur empfing. Dies ist ein Rahmen, der fast anderthalb Jahrhunderte umfasst, und es



F. G. WALDMÜLLER, PROF. JÜTTNER UND FRAU, 1825 SAMMLUNG EISSLER, WIEN



F. G. WALDMÜLLER, HEIMKEHR



F. G. WALDMÜLLER, SCHIFFMEISTER FELDMÜLLER

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN



F. G. WALDMÜLLER, DER KOBENZL MIT DER AUSSICHT AUF WIEN UND DIE DONAU — SAMMLUNG EISSLER, WIEN

zeugt für die ungewöhnliche Spannkraft und Streckkraft in Waldmüller, dass die Vibration seines Wesens einen so weiten Zeitraum durchmisst. Ja, sie zittert darüber hinaus. Denn heute, mehr als vierzig Jahre nach des Meisters Tode, fühlen wir alle diese Schwingungen noch stark und lebendig und erkennen im leidenschaftlichen Streben dieses Menschen den gleichen stolzen Impuls, der auch unsere Besten zum Siege führte.

Für Oesterreich bedeutet Waldmüller die stärkste künstlerische Persönlichkeit, die ihm für das neunzehnte Jahrhundert auf dem Gebiete der Malerei erwuchs. Gewiss, Schwind war liebenswürdiger, herzlicher, poesievoller und hält uns mit innigerem Bann umstrickt; aber Waldmüller hat eine, unzweifelhaft grössere entwickelungsgeschichtliche Bedeutung. Er gehört nicht zu den Blendern, aber er wächst und wächst, je näher man ihm rückt.

Wenn wir ihn zunächst als Porträtisten betrachten wollen, wo er am frühesten Erfolge hatte und sich selber fand, so stellt er sich uns als eine überragende Naturkraft im Kreise mancher wackerer mitringender Talente dar. Für Wien war Davids Errungenschaft, vermischt und verrührt mit allerhand Zusätzen von Mengs'scher Süssigkeit und Schadow'scher Zähigkeit, durch den zugewanderten Heilbronner Heinrich Füger (1751—1818) repräsentiert worden und hatte sich in dem aus Hanau zugewanderten Peter Krafft (1780—1856) weiter befestigt. Diese beiden schufen (neben Lampi) im wesentlichen die Basis für die kommende Generation, aus der der Urwiener Waldmüller als der Aelteste zu nennen ist. Ausser ihm treten dann weiter Peter Fendi (1796—1842), Friedrich Amerling (1803—1887), Johann Mathias Ranftl (1805—1854), Josef Danhauser (1805—1845) und Franz Eybl (1806—1880) hervor. Die bedeutendsten von diesen waren Danhauser und Amerling. Ersterer, gleich Füger als Miniaturist von Bedeutung und besonders berühmt geworden durch seine sensationell wirkenden novellistischen Genrebilder („Der Prasser" u. a.), nahm eine rasche Entwickelung, und fand ein frühes Ende. Hierdurch wirkt er neben Waldmüller beinahe als der Vertreter einer etwas älteren Generation, während er doch in Wirklichkeit zwölf Jahre jünger war. Umgekehrt ist in Amerling schon Manches schmackhaft gereift, was in Waldmüller noch unruhig gährt. Er hat schon jenes Angenehm-Wienerische, das so gefällig und einschmeichelnd wirkt, und das bei ihm auf ein wirklich sensibles Naturell und feines Geschmacksempfinden gegründet ist. Aber es muss wohl auch schon etwas von der Wiener Schlaffheit in ihm gewesen sein; denn er liess vorzeitig nach und war unvermögend, im Alter die emporführenden Bewegungen seiner Zeit mitzumachen. Waldmüllers eigentlicher Rivale bei den lohnenden Porträtaufträgen war jedoch der elegante Eybl, der deshalb auch in der Gunst des Publikums den Sieg davontrug. Ein keineswegs zu verachtender, wenn auch nicht sehr



F. G. WALDMÜLLER, WEIBLICHES BILDNIS
MIT GENEHMIGUNG DER GALERIE MIETHKE, WIEN

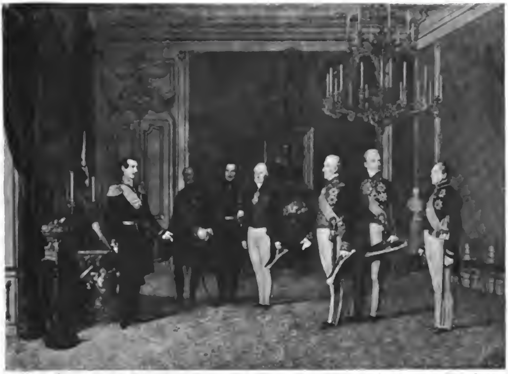


F. G. WALDMÜLLER, SELBSTBILDNIS
AUS DEM BESITZ DER FRAU ELISABETH V. GÖTZ (WIEN)

tiefer Maler, der sich zu früh gut rangierte, um eine seiner Begabung entsprechende Entwickelung nehmen zu können. Mit Eybl verglichen, hat Waldmüller etwas Knorriges, Unzugängliches, Schroffes. Er malt nicht den Gesellschaftsmenschen sondern den Menschen, und das zuweilen mit einer gewissen Unbarmherzigkeit. Selbst eine monströse Hässlichkeit vermag ihn anzuziehen, und er malt sie nicht ohne Behagen und fast mit heimlicher Schadenfreude. Aber auch das Würdevolle und Liebliche der Erscheinung weiss ihn zu fesseln und er findet, um es wiederzugeben, auf seiner Palette die entsprechenden Töne. Er versteht es in hohem Grade, seinen Bildnissen „Haltung" zu geben, und man darf wohl vermuten, dass hier das Beispiel Jngres' (1780—1867) den österreichischen Maler günstig beeinflusst habe. Doch auch die altniederländischen Meister, denen er in seiner Kopistenzeit so scharf auf die Finger sehen lernte, sind in fruchtbaren Nachwirkungen auf Waldmüllers Bildnissen zu spüren, besonders in der Art wie er Stoffe zu malen versteht. In der Wiedergabe schillernder Weissatlaskleider vermag er direkt mit Terborch zu rivalisieren. Dass er aber die Darstellung der Persönlichkeit, auch bei virtuoser Durchführung der Bekleidung, niemals zurücktreten liess, versteht sich bei ihm von selbst, wie vor allem das meisterhafte Bildnis seiner Mutter beweist, das sich im Besitz der Wiener Modernen Galerie befindet.

*

Eines der anziehendsten Waldmüllerschen Bildnisse heisst „Die entblätterte Rose". Es soll die Sängerin Malibran vorstellen, wie sie, etwa in der Rolle der Martha, in einem schwarzseidenen Kleide allein auf einer Terrasse sitzt und wehmütig eine Rose, die sie entblättert hat, zu Boden sinken lässt. Dahinter aber erhebt sich, in duftiger Ferne eine österreichische Gebirgslandschaft (etwas zu sehr als Koulisse gesehen) und soll dem einsamen Leid des Menschenherzens einen stimmungsvollen Hintergrund schaffen. Das Bild stammt aus einer Zeit (1839), als Waldmüller bereits ein geübter und erprobter Landschafter war; aber es weist deutlich auf die Anfänge zurück, da dem Maler das Landschaftliche vorwiegend als Begleitakkord zu einer Porträtdarstellung diente. Aus des Künstlers eigenem Munde haben wir vernommen, wie stark und nachdrücklich er sich von dieser Auffassung später befreit hat. Jedenfalls zählt Waldmüller für uns heute zu den Bahnbrechern des österreichischen Landschaftsbildes. Auch hier mögen ihm die Niederländer, vielleicht unbewusst, als Wegweiser gedient haben, und gewiss wäre es interessant, gelegentlich einmal etwas Verbürgtes darüber zu vernehmen, welcherlei Beziehungen ihn etwa mit seinem grossen Zeitgenossen Constable (1776—1837) verbinden. Aber auch wenn Waldmüller Constable gar nicht gekannt haben sollte, darf man ihn doch als eine Art von österreichischer Parallelerscheinung zu dem grossen englischen Bahnbrecher bezeichnen. Die Leitsterne beider Maler sind die gleichen, die Ziele zweifel-



F. G. WALDMÜLLER, EMPFANG METTERNICHS DURCH ALEXANDER II. MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

los sehr verwandt. Freilich wirkt Constable weitaus geschlossener und magistraler: er beherrscht mit grösserer Sicherheit sein Repertoire und ist auch in seinen Kühnheiten und Witzigkeiten gleichsam selbstverständlicher. Bei Waldmüller spürt man, wie dies den Verhältnissen nach nicht anders sein konnte, den Experimentator. Er hat vielleicht in Allem immer noch etwas mehr gewollt als gekonnt. (Gerade dieses sichert ihm unsere Ehrfurcht.) Auch hatte er es in vielem weit schwerer als Constable. Für diesen vollzogen die feinen englichen Nebel gleichsam in der Natur schon die Aufgabe der Harmonisierung. Waldmüller aber stand grelleren südlicheren Farben gegenüber. Die Vorbehaltlosigkeit, mit der er vor sie hintrat, macht ihn uns schätzungswert. Schon vom Ausgang der zwanziger Jahre an, sehen wir ihn dem Sonnenlicht nachspüren. Die Entwickelung, die er dabei durchmass, lässt sich heute im einzelnen noch kaum überschauen. Mitunter hat man den Eindruck von naivem, der Schwierigkeit des Problems sich noch gar nicht bewusstem Drauflosgehen, mitunter auch von jähem Erschrockensein und zaghaftem Innehalten. Jedenfalls aber liess der Künstler sich von seinem Wege nicht abbringen. Im Lauf eines Jahrzehnts brachte er es schon zu einer durchaus achtenswerten Vertrautheit mit den einschlägigen Phänomenen, und wir sehen ihn seine Probleme immer mehr differenzieren und auf die verborgenen Eigentümlichkeiten hin überprüfen. Bald wagt er es, den direkten Einschlag des Sonnenlichts in eine sonst von Halblicht erfüllte Scenerie darzustellen und den verstohlenen Weg der einzelnen Strahlen und Reflexe nachzuspüren. Dies ist mitunter von besonderem Reiz auf seinen Bildern. Doch hat er hier die Wege bloss angedeutet und den verfeinerten Augen und Nerven seiner Nachfolger noch viel zu thun übrig gelassen. Seine That ist, dass er sich überhaupt an die Sonne unbefangen hinangetraute, dass er die gewaltige Kluft beherzt zu überspringen versuchte, die die reale Natur von der damaligen malerischen Konvention trennte. Für Oesterreich wurde er damit gleichsam zum geistigen Vater von Rudolf Alt.

Nun that aber Waldmüller auch den zweiten, für ihn persönlich noch bedeutungsvolleren Schritt, dass er in diese von ihm neuentdeckte lichterfüllte Landschaft menschliche Figuren einzuordnen wagte.

Schon rein für das Gebiet der Landschaft bedeutete das für ihn einen Fortschritt. Es zwang ihn zu energischerer Koncentration. In seinen reinen Landschaftsbildern ist Waldmüller zumeist nicht frei von der Form der Vedute. Er nimmt die Ausschnitte zu gross, malt Miniaturpanoramen, schöne Ansichtsbilder (wozu ihn die Natur der Alpen ja sehr leicht verführen konnte). Wie wir am Bild der „Entblätterten Rose“ sahen und an dem grossen Familienbilde der Familie Eltz weiter beobachten können, hat Waldmüller auch in Porträtdarstellungen von dieser Art zumeist nicht gelassen, wodurch dann die Landschaft das von uns gerügte Koulissenhafte bekam. Das musste aber sofort anders werden, als der Künstler sich die Aufgabe stellte, Menschen, die mehr als Staffage sein sollten, im freien Sonnenlicht zu malen und organisch mit der Landschaft zu verbinden. Jetzt musste er den Ausschnitt eng, den Horizont niedrig nehmen, um dem Figürlichen überhaupt gerecht werden zu können. Hierdurch kam er unversehens auch auf eine neue und andere Art der landschaftlichen Darstellung und rückte den Modernen näher als sonst.



F. G. WALDMÜLLER, ANGELIKA LEIDEN. 1827
AUS DEM BESITZ DER FRAU TINA PFLÜGL v. LEIDEN (WIEN)

Man kann sagen, dass Waldmüller erst am Menschen die Natur und Eigenart des vollen Sonnenlichtes studierte und die Kraft und Wucht dieser Phänomenenreihe erfasste. Man spürt es diesen Bildern an, in welchem Masse die Energie des Künstlers von ihnen herausgefordert wurde — und bei Waldmüller bedeutet allemal die Energie den hervorstechendsten Charakterzug. Jetzt erst wuchs er sich zu seiner ganzen koloristischen Kühnheit aus und wurde nach und nach zum Schrecken seiner einheimischen Zeitgenossen, die ihm in ihrer Zimperlichkeit nicht zu folgen vermochten. (Thatsächlich wurde es mit dem Verkauf der Waldmüller'schen Bilder daheim immer schlechter, ja geradezu kläglich, während der Künstler 1857 in London binnen wenigen Wochen einen ganzen Vorrat von einunddreissig Bildern, und zwar zum Teil an den Hof, absetzte.) Die zweite Folge war, dass Waldmüller in solchen Fällen aufhörte, städtische Menschen zu porträtieren, sondern dass er sich Landbewohner, meist Kinder, herbeilangte, die des Sonnenlichtes gewöhnt waren und grade hier ihre Eigenart bekannten. Der Maler schwelgte nun in roten Westen, blauen Mützen, weissen Hemdärmeln und braunroten pausbäckigen Gesichtern, die er womöglich noch vor eine grellbeleuchtete gelbgestrichene Hauswand anordnete und mit dem ungebrochenen Grün von Rasenstücken und Baumlaub umrahmte. Ausserdem liebte er scharfe Schlagschatten, die er mit einer gewissen Schroffheit über Kleider und Gesichter hinführte, den Eindruck des Fratzenhaften keineswegs scheuend. Die Erobererfreude war eben so gross, dass die Härten, die bei solcher Arbeitsweise zum Vorschein kamen, garnicht mitzählten. Die Wahrheit vor der Natur, die Eindrucksfrische, die treffsichere Charakteristik blieben in jeder Hinsicht die Hauptsache. Das Uebrige, zumal auch das Geschmackselement, hatte dahinter zurückzutreten — ein Zug bei diesem Künstler, der gar nichts Oesterreichisches hat. So sind diese Bilder durchaus Produkte einer Kampfzeit und sie tragen auch diesen Stempel. Es fehlt ihnen die letzte Abrundung und Vollendung. Weder haben

sie in ihrer koloristischen Haltung etwas Ausgeglichenes, noch kann man von der Komposition sagen, dass sie einen natürlichen Rhythmus offenbare. Das sind Fehler, die sich nicht leugnen lassen und die die ablehnende Haltung der erschrockenen Zeitgenossen einigermassen entschuldigen. Doch sind diese Fehler nur die Kehrseiten grosser Tugenden, derjenigen Tugenden, auf denen Waldmüllers überragende entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beruht. Unsere Augen, die auf die Betrachtung solcher Bilder längst eingeübt sind, werden durch die gelegentlichen Grellheiten ihres Vortrages kaum noch abgeschreckt und ergötzen sich umsomehr an ihrer urwüchsigen Derbheit und unverblümten Frische, an ihrer begeisterten Lichttrunkenheit und malerischen Tapferkeit.

Hingegen haben wir von unserem Standpunkt aus einen anderen Einwand zu erheben. Waldmüller hat sich nicht genügend freigemacht vom anekdotischen Genrebild. Gleich einem Meyerheim oder Vautier glaubt er in seinen bäuerlichen Darstellungen noch etwas „erzählen" zu müssen. Wahrscheinlich hat ihm an dieser Erzählung blutwenig gelegen und sie war ihm eine Konzession, die er gedankenlos machte, ohne sich über deren Entbehrlichkeit klare Rechenschaft zugeben. Bei seiner ungeheuren Energie hätte es ihm gewiss nicht viel ausgemacht, sich vom anekdotischen Inhalt völlig loszusagen, wenn ihm Jemand eindrucksvoll klargemacht hätte, dass für das Rein-Künstlerische des Bildes hierin eine Gefahr und Beeinträchtigung liege. So aber hat Waldmüller dieses Vorurteil mit sich geschleppt, und wenn oben bereits erwähnt wurde, dass er in seinen Kompositionen unfrei sei, so haben wir hiermit dafür den Grund aufgedeckt. Indem Waldmüller sich bemüht, jeder einzelnen Person eine direkte Beziehung zu dem von ihm gemalten „Vorgang" zu geben, wird er in Anordnung und Ausdruck dieser Personen vielfach gezwungen und streift das arrangierte „lebende Bild". Mehr noch, es kommt infolgedessen manchmal auch etwas äusserlich aufgesetzte Süsslichkeit in die Bilder hinein, die umso störender wirkt, als sie dem ganzen sonstigen Charakter dieses Künstlers und seiner Kunst widerspricht.

Indes Waldmüller war ein so tüchtiger und ernsthafter Künstler, dass selbst der Fehler des Verharrens im Novellistischen nach einer anderen Seite hin auch wieder einen Vorzug gezeitigt hat. Offenbar hat nämlich der Künstler an den landläufigen Süjets, die auf irgendwelche Banalitäten des Familienlebens hinausliefen, nach und nach einen Ueberdruss bekommen, und er sah sich nun nach neuen Themen um, die der Festhaltung durch seinen Pinsel würdiger wären. So kam er auf die Beobachtung und Notierung realer Lebensinhalte, auf die Wiedergabe sozialer Begebenheiten, die zwar noch etwas theatralisch in der Anordnung sind, doch



F. G. WALDMÜLLER, WEIBLICHES BILDNIS
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

immerhin eine innere Verbundenheit mit der sich enthüllenden Zeitpsyche offenbaren. Gewaltsame Eingriffe in die materielle Lebenshaltung werden gerade vom Bauernstande ungemein schwer empfunden, und Begebenheiten, die diesen Punkt berühren, könnnen leicht Umwälzungen im Gefolge haben, die weitere Kreise ziehen und soziale Bedeutung erlangen. Der Verkauf eines Stückes Vieh oder die Einberufung eines Sohnes zum Militär oder gar eine Zwangsversteigerung werden so zu Ereignissen, bei denen die naiven Regungen der Volkseele mit besonderer Unmittelbarkeit zum Vorschein kommen und hierdurch den Künstler, der ja nicht bloss „Fachmann", sondern auch Psychologe sein soll, anzuziehen vermögen. Wenn nun auch Waldmüller in Darstellungen dieser Art keineswegs durchaus frei von Sentimentalitäten oder Arrangements ist, so hat er doch schon so viele wichtige und tiefgehende Beobachtungen mit eingereiht, dass er auch auf diesem Wege das Gut des malerischen Vermögens erweitert und bereichert hat. Ein Bild aber, wie „Die Klostersuppe" von 1858, zeigt zweifellos eine bedeutende Kühnheit des Griffs und bietet etwas Ungewöhnliches. Wir blicken in einen schmalen Klostergang, der sich vorn zu einer Treppe erweitert, und gewahren nun das lebhafte und hastige Drängen armer Leute, die ihre Nahrung in Empfang nehmen und sich mit Heisshunger darüber hinstürzen. Eine einwandfreie Lösung bietet Waldmüller freilich auch diesmal nicht: er ist zu sehr Regisseur und will die verschiedensten Uebergangserscheinungen durchaus auf einen Zeitpunkt und Raumfleck zusammendrängen. Trotzdem bleibt dieses Bild uns wertvoll. Es bietet eine seltene Fülle von lebendiger Beobachtung, und von malerischem Können und es zeigt darüber hinaus das Bild einer Künstlerseele, die voll ist von heissem und ehrlichem Ringen.

Und dieses ist das Entscheidende. Wir werden Waldmüller zwar nicht unter Diejenigen einreihen können, denen es vergönnt war, in ihrer Kunst ein letztes Wort gesprochen zu haben. Aber dafür gebührt ihm der Ruhm, in seiner Zeit und für sein Land gar manchmal das erste Wort gefunden zu haben. Und da es ihm überdies beschieden war, für seine Kunst zu leiden, so fällt dadurch auf sein Werk noch der Schimmer einer besonderen Verklärung.



F. G. WALDMÜLLER, WEIBLICHES BILDNIS

DER GEIST DES GARTENS

VON

JOSEPH AUGUST LUX

Die Gartenkunst ist die augenfälligste und glücklichste Negation der willkürlichen Natur. Der naturalistische Garten, der die willkürliche Natur im kleinen Rahmen nachahmen will, bleibt stets eine klägliche Karikatur. Die Kunst will auch im Garten einen Gegensatz zur Natur schaffen. Sie verwendet die Pflanzen nach dem architektonischen Prinzip, das den Ausdruck der menschlichen Illusion festigt. Sie giebt Bäumen und Büschen die Gestalt von Kugeln, Kegeln und Würfeln als Architekturbestandteilen, bildet aus Pflanzenwuchs gründämmerige Wände und Nischen, die sie mit dem Lächeln der Faune, der Kühnheit der Heroen und der Melodie der Brunnen erfüllt. Aus Blumen bringt sie Farbenströme hervor, in bunten Gleichnissen das Blau der Ferne, das Gelb und Rot des Morgen- und Abendhimmels in weiten Beeten abzuspiegeln. Sie setzt das geheimnisvolle Schweigen der Sphinxe als Hüterinnen an die obersten Stufen, die sehnsüchtig auf und nieder gleiten. In steinumfassten Wasserspiegeln zieht sie die huschenden, sonndurchglänzten Wolkenbilder in den Gartengrund und zwingt das flüssige Element in kunstvollen Strahlen gleichsam aus scherzender Laune emporzuschiessen. Im Gegensatz zu dieser spielenden Heiterkeit, gekrönt von der Geselligkeit des Wohnhauses, legt sie weiterhin an das untere Ende des Gartens als dunklen Saum den Ernst der Blutbuchen, wo das Raunen und Stöhnen des Waldes wohnt und fern am Horizont aus der abschliessenden Gartenmauer die Einsamkeit eines Turmes die Wipfel überragt.

Bis hieher reicht der herrliche Triumph der schönen Gartenkunst, schön in der Selbstherrlichkeit machtvollen, menschlichen Ermessens.

Das Geheimnis alter Gärten. — In den Händen des Gartenkünstlers ist die Natur der Rohstoff, aus dem er seine dichterischen Ideen formt. Der Garten ist für ihn der Ausdruck eines inneren Erlebnisses. Die frommen Mystiker am Ausgang des Mittelalters haben ihn als Schrein behandelt, um das Geheimnis ihrer Gläubigkeit darin einzuschliessen. Der Rosenhag um Francias Madonna ist ein liebliches Gehäuse. Die Madonna mit den Erdbeeren hat der rheinische Meister mit einem blühenden Gehege, wie mit einem Altargitter umgeben; und Mantegna baut aus Blumen und Früchten eine herrliche Kuppel, die ebensogut eine Wunderlaube, als ein Hochaltar ist, über die Anbetung. Später löst sich der fromme Gedanke von den Gärten ab und ein neues Ideal zieht in das verlassene Heiligtum ein, das nun seine Grenzen in ungeahntem Masse erweitert. Die Demut des Mittelalters weicht dem Herrscherstolz der Renaissance, das fromme Gärtlein verwandelt sich in einen prunkhaften Götterhain. Neptun mit dem Dreizack zaubert Wasser aus dem Gestein, fängt es in kunstvoll geleiteten Kaskaden und marmornen Bassins auf, die ein ganzes Geschlecht von Tritonen, Wasserrosen, Delphinen und Nymphen bevölkert. Jupiter herrscht im Hain. Die feine Gesellschaft spiegelt sich in der Allegorie des Olymps. Die Barockkünstler als virtuose Dekorateure bevölkerten den Gartenbezirk mit den Standbildern mythologischer Helden und Musen. Aber der Donnerer trägt die Allongeperücke, und entpuppt sich schliesslich als Molière Amphitrion, der Garten als Götterhain entfaltet sich immer deutlicher als unvergleichliche Schaubühne, auf der die hohen Herrschaften nach den

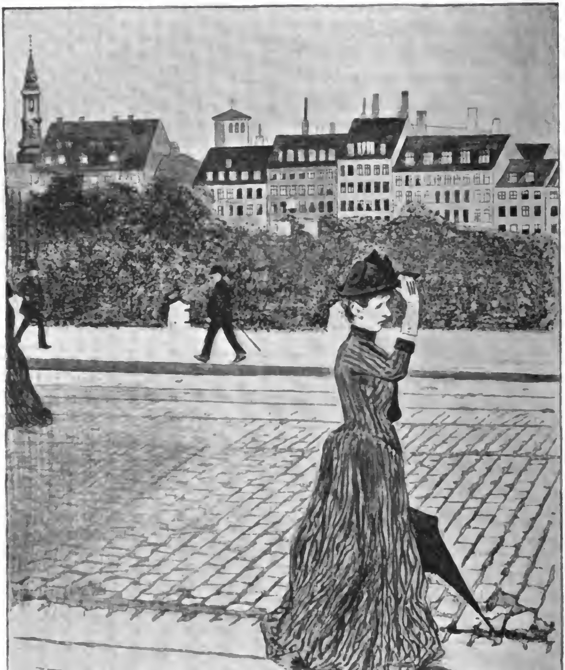
kunstvollen Regeln der höfischen Etiquette als handelnde Personen auftreten, und in Haltung, Geberden und Kostümen die künstlerische Einheit zu vollenden suchen. Die Gartenetiquette, zuerst von Italien und später von Frankreich ausgehend, ist für ganz Europa verbindlich geworden. Die englische Romantik, die den Kontinent mit dem falsch verstandenen Vorbild des Landschaftsgartens beschenkte, hatte kein neues Kunstgesetz für den Garten entwickelt. Der landschaftliche Garten hat vielmehr die künstlerische Entwicklung aufgehalten. Er hat sich als der misslungene Versuch erwiesen, durch Nachahmung der landschaftlichen Willkürlichkeiten die Weihe der Naturstimmungen in kleinen und kleinsten Gärten künstlich zu erzeugen. Die Stimme Rousseaus lebte nun in den götterverlassenen Hainen. Er predigte Natürlichkeit, und was in den meisten Fällen erreicht ward, war Künstlichkeit. Jeder kleine Villengarten, die winzigsten städtischen Parkanlagen wollen ein hydeparkähnliches Gebilde vortäuschen, mit scheinbar natürlichen Teichen, bretzelförmig gewundenen Wegen, kleinen Grasflecken als Wiese, stockigen Büschen als Wald, künstlichen Ruinen, felsigen Grotten, bazarmässigen Gartenplastiken, als Pilzen, Zwergen, Hirschen aus gebranntem Ton; nicht der Gartenkünstler ist am Werk, sondern der „Kunst"-Gärtner; der Geist ist entwichen, und die ideenarme Banalität herrscht. Noch stehen in alter Pracht und Heiterkeit die barocken Gärten, eine leere Bühne, das Requisit einer vergangenen hochgestimmten Zeit, eine Art Freimuseum, ein Stück verwitterter Festlichkeit mitten im nüchternen Alltag. Aber seit Böcklin geht die Ahnung neuer mystischer Schönheit durch die Welt, die eine kommende Entwicklung für die Gartenkunst erschliesst. Was der Naturromantik versagt blieb, wird bei Böcklin Ereignis. Die mystische Naturfeier gestaltet er als künstlerisches Erlebnis. Er kennt die Elegie versunkener Gärten; er verehrt schöne alte Bäume wie ein Heiligtum; sie erscheinen anbetungswürdig, wenn auch das Standbild des Herakles fehlen würde; Quellen, Brunnen, Teiche sind in seinen Bildern sorgfältig gemauert und baukünstlerisch behandelt; zur Weihestimmung verdichtet sich das Naturelement im heiligen Hain; festlich führt der Gang zum Bacchustempel über kunstvolle Mosaiken, die Gartenlaube zeigt die einfachsten stilistischen Elemente, aus denen die Wunder künftiger Gärten hervorgehen werden. Sie werden ein neues Geheimnis einschliessen Sie werden das Seelenleben des modernen Menschen mit Mitteln versuchen, deren Wirkungen noch unversucht sind. Sie werden nicht nur als Weihebezirke erlesener plastischer Kunstwerke gelten, sondern auch die letzte künstlerische Entdeckung des 19. Jahrhunderts, den Impressionismus, ihren Zwecken unterthan machen und das ungeahnte Paradies der farbigen Wirkung erobern.

Die Architektur des Gartens. — Schöne Gärten sind nicht nur schön durch die Vegetation, Blumen, Gräser, Bäume, sie sind künstlerisch schön durch die Anlage. Sie sind von den festen Linien der Architektur nicht abzulösen, wenn sie nicht die Bedeutung des Gartens verlieren sollen. Der Baum ist zwar schön als Baum, die Wiese ist schön als Wiese, aber Bäume und Wiesen in der Zufälligkeit des Daseins sind noch lange nicht Gärten. Was die Natur mit sorgloser Freigebigkeit hervorbringt, gewinnt erst Bedeutung durch die künstlerische Gestaltung, die anderen Absichten folgt und das menschliche Geheimnis der Schönheit offenbaren will. Die Gärten sind eine Huldigung an die Natur, wenn sie auch anderen Gestaltungsgrundsätzen folgen als diese. Die Huldigung wird Architektur. Die Gärten der Antike, die mittelalterlichen Wasser- und Mauergärten, im engen Bereich der Befestigungen erblüht, die strengen Klostergärten in weissen Arkadenhöfen, sind ebensowenig von der architektonischen Grundlage, die ihnen die Form giebt, zu trennen, wie die Gärten der Renaissance und des Barocks, die dieses formale Prinzip mit stärkstem Bewusstsein entwickeln. Der Geist des Gartens hat kein anderes Mittel, sichtbar zu werden, als das architektonische Moment. Die Mythe, die der Mensch um alte Bäume oder um freie Kultstätten dichtet, wird Bauform. Das Geheimnis der Quelle der Arethusa in Syrakus ist durch das Mauerwerk um die Quelle lokalisiert, Böcklin errichtet um die Bäume und das Standbild des Herakles ein prachtvolles Gemäuer, das die Heiligkeit des Ortes ausdrücken soll; im Heiligen Hain, oder im Gang nach dem Bacchustempel bewegt sich die mystische Handlung in den strengen Linien einer idealen verschwebenden Architektur, und im allgemeinen deutet jedes Naturfest, jeder feierliche Umzug von Menschen und jeder Reigen einen unkörperlichen Grundriss an. Auch in Maeterlincks mystischen Spielen sind die imaginären Linien von künftigen Werken der schönen Hausbau- und Gartenkunst enthalten, die sicherlich einmal in körperlicher Sichtbarkeit erstehen wer-

den. Nicht die organische Einheit des Gartens mit dem Hausbau allein macht es aus; was entscheidet, ist vielmehr das autokratische Walten des künstlerischen Geistes mit den Naturelementen, denen er die Form geben will. Der Gedanke ist, dass in keinem Teile des Gartens das Gefühl der architektonischen Einheit schwinden soll. Treppen, Fontänen, plastische Gruppen geben eine immerwährende Orientierung. Nicht nur, dass Hecken und Bäume geschnitten als Wände und Architekturformen erscheinen, sie eröffnen stets die Perspektive auf einen spezifischen Architekturteil, der nicht vergessen lässt, dass der Garten ein Kunstgebilde ist. Die Barockzeit that sich darauf Unendliches zugute. Sie stellte Plastiken in langen Reihen auf, aber die Plastiken hatten, abgesehen von ihrer allegorischen Bedeutung, die dem Zeitgeist entsprach, eine architektonische Funktion. Sie waren skulptierte Architektur. Sie thaten als weisse Stützpunkte für das Auge ihre Schuldigkeit, indem sie die raumkünstlerische Zusammenfassung herstellten. Es hätte eine kaum geringere Gesamtwirkung ergeben, wenn die Plastiken durch andere tektonische Elemente vertreten wären, durch weisse Pfeiler, weisse Bänke, neben den regelmässig gezogenen, weissbekiesten Wegen, die auch eine künstlerische Aufgabe nebst ihrer praktischen Bestimmung zu erfüllen haben. Konstantin Somoff, der feine Nachempfinder des hochkultivierten 18. Jahrhunderts, hat dieses Gefühl gehabt. Die weissen Bänke in seinen Gartenbildern wirken als Träger des Architekturgedankens. Unsere Zeit hat keinen solchen Reichtum an plastischen Allegorien und Ornamenten aufzuweisen, wie die Barocke, sie empfindet anders, und ist nicht in der Lage, mit solchen Requisiten, die einst aus leichtem künstlerischen Schaffen hervorgingen, Gartenarchitekturen zu bilden. Das Sachlichkeitsmoment steht im Vordergrund, und die Entwicklung der Gartenkunst wird das tektonische Prinzip klarer betonen. Aber die Verpflichtung wird für den Gartenkünstler niemals aufhören, auch mit den sachlichen Mitteln dichterisch zu verfahren.

Die plastischen und malerischen Elemente des Gartens. — Aber die Architektur ist auch im Garten eine bloss räumliche Abstraktion, die auf die Mitwirkung der anderen Künste angewiesen ist. Pflanzenwuchs, die Blumen mit ihren Farben, Wasser, Stein, Erde sind Material, die ihr künstlerisches Leben durch die formalen Ideen empfangen, deren Verkörperung sie dienen. Die Architektur hat die Aufgabe, auch im Garten alle künstlerischen Elemente auf das beste und wirkungsvollste anzuwenden. Sie stellt die räumliche Beziehung zwischen den körperlichen Grössen, als Plastiken, Ruhebänken, Wasserspielen, geschnittenen Vegetationsformen einerseits und den Flächengrössen als Rasen, Blumenbeete, Wasserspiegeln andererseits her. Die Gartenkunst wird ihren Triumph darin suchen, auf sachliche Weise und mit den einfachsten Mitteln eine künstlerische Auffassung machtvoll zu gestalten; aber sie bringt die Forderung mit, dass die plastischen Werke, mit denen sie einen gartenarchitektonischen Zusammenhang schafft, einwandfreie Kunstwerke sind. Ein Brunnen, von der mystischen Weihe, wie etwa jener von Georg Minne, wird in einem solchen Umkreis zu den höchsten Wirkungen berechtigen. Was der Impressionismus für die Förderung der Gartenkunst geleistet hat, ist angedeutet worden. Die Wasserspiegel der Fontänen sind als Fläche zwar bestimmt, das wechselnde Antlitz des Himmels zu spiegeln und den farbigen Abglanz des Firmaments in den Gartengrund zu legen. Aber es sind für das malerische Empfinden stärkere Ausdrucksmittel möglich, die der Künstler in seiner Gewalt hat, nämlich die Blumen mit ihren Farben. An Stelle des Teppichbeetes aus dem 18. Jahrhundert wird das Zeitalter des Impressionismus die Farbe der Blumen in breiten Flächen auf die Beete setzen und mit steinerner Umfassung umgeben. Die heimatlichen Blumen, die Bauernblumen mit ihren kräftigen Farben, die jede Abwägung der Farbenfelder, jede Kontrastwirkung zulassen, werden in der Hand des neuen Gartenkünstlers wieder zu ungeahnten Ehren kommen. Dieser wird mit ihrer Hülfe breite bunte Ströme durch den Garten legen, er wird dichterisch verfahren können und Farbenpoesien hervorbringen können, wie der Bildhauer plastische Ideen verdichtet.

Beide Elemente, die malerischen und die plastischen, sind bestimmt, in den öffentlichen Gärten und städtischen Gartenanlagen eine künstlerische Reform hervorzurufen. Die Blumen, mit ihrer lebhaften Farbigkeit in weiten Flächen angelegt, bilden eine notwendige Erquickung in der grauen Stadt; der Denkmalkult verlangt eine gartenarchitektonische Grundlage in dem Sinne, wie die alten Gartenkünstler ihre Plastiken aufstellten, um bedeutende Wirkungen zu erzielen. Das Denkmal kann dem Geiste des Gartens eine neue Bedeutsamkeit geben, das Wesen eines Dichterhaines.



J. F. WILLUMSEN, STRASSENPARTIE, RADIERUNG



J. F. WILLUMSEN

VON

JOHAN ROHDE

Willumsen ist ein seltener Vogel in der dänischen Kunst. Sein fast an Brutalität grenzendes, starkes Temperament, seine rücksichtslosen Versuche neue Werte zu finden, seine Verachtung für das Hergebrachte und Gewohnheitsmässige, wie sein beinahe unvermitteltes Ueberspringen von einer Kunstart in die andere sind Eigenschaften, die dem Charakter der Dänen fremd sind und darum in der Kunst dieses Landes fast unbekannt erscheinen.

Wie ein stiller, sich leise kräuselnder Strom ohne Gefälle und gefahrvolle Strudel, für den Blick des Fremden an der Quelle und Mündung wohl gleich, gleitet die dänische Kunst auf ihrem Wege dahin, aber so stimmt es mit dem Volkscharakter überein.

Der junge Künstler mag mit noch so starker Farbe beginnen, mit dem wildesten Pinsel, er bewundert seine guten alten Vorgänger so sehr, geniesst mit so unmittelbarer Freude ihre einfache, nahezu einfältige Kunst, dass er in der Regel schliesslich sein Ziel darin sieht, den Alten in einer

beherrschten, abgedämpften Vortragsweise, einer strengen Ehrfurcht vor der Natur und wachen Angst vor einem allzu hohen Flug der Phantasie zu gleichen.

In dieser Einheitlichkeit, bei der das Intime sich entwickelt, die Einzelheit, das Detail, vor jedem Ansturm sicher, kultiviert werden kann, wo der Künstler in einer gewissen vornehmen Zurückhaltung und einer ausgeprägten Scheu vor dem Lärmenden den allzu modernen technischen Kunstgriffen eine gewisse Unbeholfenheit vorzieht, sehen die dänischen Künstler ihre Stärke, und die besten glauben auf diese Art ihre Mission erfüllen zu können; ihre kleinen Bildchen mit den alltäglichen, herzgewinnenden Stoffen, die selten das Hässliche streifen, niemals etwas Revoltierendes haben, deren Ausführung nicht „aus dem Rahmen fällt", passen gerade für die bescheidenen Wände bürgerlicher Wohnungen, wo sie ihren Platz finden und für die sie bestimmt sind, — aber in eben dieser Einheitlichkeit und Beherrschtheit und Gedämpftheit pflegt der Fremde die Schwäche der dänischen Kunst und ihren Mangel an Entwicklung zu sehen, und jedenfalls liegt hierin der Grund, dass diese niemals für eine Ausstellung gemalten Bilder — der berechtigte Stolz dänischer Künstler — immer einen so unbeholfenen Eindruck machen, einen so provinciellen Anstrich haben und so wenig ins Auge fallen, wenn sie zu den grossen europäischen Gastmählern geladen sind.

Willumsen ist ganz entgegengesetzt. Seit Eckersberg, der zu Beginn des vorigen Jahrhunderts von Davids Atelier mit einem neuen Evangelium nach Kopenhagen heimkehrte, ist er aber auch der erste dänische Künstler, der in der Fremde eine wirkliche Metamorphose durchgemacht hatte; seine übrigen Vorgänger sind fast ebenso dänisch heimgekommen wie sie ausgezogen waren, mochten sie auch noch so Tüchtiges gelernt haben — das sei ohne jede Herabsetzung, sondern nur als Tatsache gesagt.

Als Willumsen seiner Zeit nach Paris zog, suchte er nämlich nicht die bekannten Wege, nicht zu Bonnat oder Cormon oder zu einem der vielen andern Zeichenlehrer die die officielle französische Kunst repräsentieren und Europas junge Künstler viele Generationen hindurch ausgebildet haben.

Er hatte dagegen das seltene Glück auf einer Studienreise nach der Bretagne *Paul Gauguin* zu finden, was für seine spätere Entwickelung entscheidend war.



J. F. WILLUMSEN, AFFICHE FÜR EINE CHAMPAGNERFABRIK



Dieser merkwürdige und damals noch wenig bekannte Mann, der einige Jahre vorher Weinagent in Dänemark gewesen war, hatte glücklicherweise noch nicht sein schicksalsschwangeres irdisches Paradies im Stillen Ocean entdeckt*. Er wirkte an verschiedenen Orten Frankreichs tonangebend in dem kleinen Kreise, der der französischen Kunst neues Blut zuführen sollte und dem Männer angehörten wie van Gogh, Cézanne, Degas, die Pissarros und einzelne andere.

Gauguin war nämlich ausser Weinagent auch Maler, kein gewöhnlicher Maler, sondern ganz einfach ein Genie, ein „Novateur“ voll reifer Befruchtungskraft, wenn er einen jungen empfänglichen Freund zu weiten Höhen hinaufführte, wohin ebensowenig der Beifall eines albernen Publikums wie des Goldes gefährlicher Klang dringt, wo die Luft zu klar ist für die Kamera des Photographen, der Pinsel aber, befreit von allen Gesetzen der Konvenienz, dafür den seltsamen Launen seines Herrn folgen darf. In einer unbegrenzten Bewunderung

* Gauguin ist bekanntlich vor zwei Jahren unter sehr traurigen Verhältnissen auf den Sandwichinseln gestorben.

für die grossen Klassiker — von einem Rembrandt bis zu dessen Antipoden Ingres, voller Begeisterung für das wirklich Junge, schüttet er seine grenzenlose Verachtung über jene Kunst aus, die jeder geschickte, routinierte Stümper zu stande bringen kann und wirft der ganzen *„Habilité"* den Handschuh hin, indem sein ständiger Wahlspruch lautet: *Si ma main droite devenait trop habile, je me servirais de ma main gauche, et je peindrais avec les pieds, si les mains étaient trop adroites.*"

Er hatte keinen grossen Apparat in seinem Ranzen, ihn drückte keine akademische Ausbildung, erst in späteren Jahren fängt er an zu malen und da ganz autodidaktisch, an Sonntagen in seinen Freistunden; die sechs Wochentage hindurch war er Maklerkommis an der Börse in Paris. Als er seinen Verdienst dazu aufgebracht hatte, die Bilder seiner Kameraden zu kaufen, wird er selber Maler, Radierer, Bildhauer, Keramiker, Holzschnitzer; er konnte alles wozu er Lust hatte und hatte Lust zu allem, dieser seltsame Handelskommis mit der Sensibilität des Künstlers und der raffinierten Kultur des Kunstfreundes, der sogar noch Zeit dazu fand, fünf Jahre lang als simpler Matrose zur See zu gehen.

Das Zusammenleben mit diesem merkwürdigen Manne war der Antrieb für Willumsen, seine eigene künstlerische Form in dem grossen Wirrwarr von Paris zu finden. — Anfangs hielt es natürlich schwer, eine direkte Beeinflussung auf eine so empfängliche Natur war nicht völlig zu vermeiden. Es giebt Bilder von ihm, die an Raphaëlli gemahnen, andere weisen mehr auf Gauguin und die jüngeren Synthetiker hin, deren Simplificierung der Form sich mit Willumsens eigenem Streben deckt. —

Doch ist hier keine Rede von Nachahmung, Willumsens eigen hartes Naturell, allem französischen Wesen so ganz entgegen, giebt seinen Arbeiten ihr Sondergepräge. Er wählt in dieser ersten Pariser-Periode seine Stoffe teils aus dem Leben in das den Vergnügungsgärten der äusseren Boulevards, er im Gegensatz zu so viele Franzosen ohne malerischen Reiz, aber mit scharfer Charakteristik schildert, die mit den garstigen, reinen, ungebrochenen Farben und der übertrieben unterstrichenen Zeichnung der Synthetiker oft gewaltsam und grotesk bis zur Karikatur wird, teils aus der Bretagne oder den französischen Alpenprovinzen, wo ihn namentlich die Landschaft interessiert und zu dekorativer Behandlung reizt. Er sammelt Baumgruppen zu grossen, wie Silhouetten wirkenden Flächen, formt die Wolken zu leichten Ornamenten, gewinnt einen feineren Blick für Farbe und lässt den Rahmen durch Schnitzwerk, Form und Farbe als integrierenden Teil des Bildes wirken, um dem Ganzen einen mehr dekorativen Anstrich zu geben.

Viele dieser Arbeiten verraten ein überraschendes Talent und originelle Einfälle, haben aber zugleich etwas gekünsteltes und gesuchtes. Es ist, als nehme Willumsen Gauguins Wahlspruch etwas zu buchstäblich, als schraubte er seine Entwicklung absichtlich zurück, wenn er seine Figuren und Bäume ähnlich denen einer Nürnberger Spielzeugschachtel macht. Die Arbeit jener Zeit muss auch als Uebergang bezeichnet werden, bis Willumsen entschlossen ein Feld verlässt, auf dem er die Technik zu stark beherrscht um sich, ohne gekünstelt oder unnatürlich zu werden, auf eine so pseudoprimitive Ausdrucksform einlassen zu können, wie die vorher erwähnte.

Er wirft sich dann nach und nach auf ganz andere Aufgaben, bei denen er die Technik nicht von vornherein beherrscht und wie absichtlich



J. F. WILLUMSEN, STUDIE

Schwierigkeiten anhäuft, damit das Resultat nicht den Eindruck des zu leicht Erkauften, zu leicht Geglückten, zu Gewandten mache, versuchte aber dabei seine Persönlichkeit trotz Mühe und Unbeholfenheit zur Geltung zu bringen. Versuchsweise hatte er schon damit begonnen seine Bildgedanken in hartes Holz zu schneiden und in Thon zu brennen, schliesslich wird er eine Zeit lang ganz Bildhauer und Keramiker.



J. F. WILLUMSEN, DAS FREIE AUSSTELLUNGSGEBÄUDE IN KOPENHAGEN

In einem kleinen Brennofen in seinem Pariser Atelier macht er seine ersten tastenden keramischen Versuche, und als er sich in dieser schwierigen Technik ein wenig zurechtgefunden, siedelt er nach Kopenhagen über, wo er den Grund zu einem mächtigen Werk legt, dem bedeutendsten und interessantesten, das er entworfen hat. Der leitende Gedanke darin als Ganzes ist nicht leicht zu erklären; es scheint auf einigen nebelhaften philosophischen Betrachtungen aufgebaut, wie so viele Arbeiten der belgischen und holländischen Symbolisten, die von einer ganzen erklärenden Litteratur begleitet sind; aber die Hauptsache darin ist, dass es von einem wirklich *bildenden Künstler,* nicht von einem *bildenden Litteraten* entworfen ist, und dass die unklaren Ideen einen Anlass zu ausgezeichneten künstlerischen Einfällen in fester und oft grosszügiger künstlerischer Form gegeben haben. In kolossalen Figuren wünschte Willumsen eine Reihe Menschengestalten teils in runder Skulptur, teils als Hochrelief in gebranntem, bunten Ton darzustellen, die verschiedene menschliche Charaktere und Gemütszustände symbolisieren sollten, und das ganze Werk war als dekorative Bekrönung eines Festlokals gedacht.



WILLUMSEN, JUNGER MANN. KOLOSSALKOPF

Diese Arbeit, „l'oeuvre" Willumsens, nahm viele Jahre hindurch seine ganze Kraft in Anspruch; langsam kam der Unterbau zu stande und hie und da erkennt man die mächtige Anlage; aber die Aufgabe war zu gross; vielleicht überstieg sie des Künstlers Kraft, vielleicht wurde das Werk aus andern Gründen niemals vollendet. Missmutig über Schwierigkeiten aller Art sucht Willumsen eine Zeit lang vergebens, sich jenseits des Oceans einen Weg zu bahnen.

Aber seine Arbeit war doch nicht umsonst gewesen; unter Trümmern von Gipsblöcken, losen Skizzen, ganz und halbgebrannten Bruchstücken findet man Dinge von bleibendem Wert, ja eigentlich fühlt man vielleicht erst in diesen den Flügelschlag des Künstlers. Was diese Sachen auszeichnet ist die Grösse, die Geschlossenheit und Ganzheit der Formen; alles, was nicht zum Charakter, zum Typus beiträgt, wird verworfen, ohne dass die Arbeit dadurch etwas von ihrer Beseeltheit



J. F. WILLUMSEN, DETAIL VON EINER VILLA

einbüsst; es ist etwas elementar Ernstes darin, etwas schlicht Natürliches, aller Gesuchtheit Fernes, das den Beschauer für diese mannhafte Kunst einnimmt.

Ein paar Köpfe in rot und grün glasiertem Thon dürften von deutschen Ausstellungen her bekannt sein, einer davon ist hier abgebildet und giebt wohl einen Begriff der Art.

Willumsens Wirksamkeit ist in den allerletzten Jahren wieder weiterverzweigt und erstreckt sich auf alle Formen bildender Kunst vom Reklameplakat bis zur Architektur. So baut er für *„die freie Ausstellung“* in Kopenhagen ein neues Gebäude, dessen Aeusseres im Verhältnis zu den geringen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, kluge und einfache Anwendung der Holzkonstruktion zeigt, wie sie auch vornehm und originell wirkt.

Am grössten wurde jedoch seine Produktivität als Keramiker. Aeusserst eigentümlich für ihn sind seine Vasen und Aschenurnen mit durchbrochenen Seitenflächen und reicher Anwendung von Skulptur. Eine Folge dieser Versuche wurde seine Anstellung als künstlerischer Leiter der bekannten Kopenhagener Porzellanfabrik *Bing und Gröndahl,* der all seine Erfahrungen in der keramischen Kunst, wie seine grosse dekorative Begabung in hohem Grade zustatten kamen. Es gelang ihm mit Hilfe eines grossen Kreises von Schülern, deren Kräfte ihm vollständig zur Verfügung standen, Bing und Gröndahls Porzellan seinen eignen persönlichen Stempel aufzudrücken.

Doch diese aufreibende und monotone Fabrikthätigkeit hielt Willumsen nicht lange aus, und um frische Luft unter die Flügel zu bekommen, verlässt er wiederum das Land. Allein vorher fand er Zeit zu einer Arbeit — einem Grabmal für seine Eltern —, die vielleicht seine geschlossenste und vollendetste ist.

Es ist äusserst schlicht gehalten, möglichst frei von jeder Bizarrerie, zwei Büsten in kolossaler Grösse, zwischen deren Sockeln ein kleiner nackter Knabe die Vermittelung bildet.

Mit grosser Porträtähnlichkeit verbinden sie die guten Eigenschaften der oben besprochenen Skulpturen und das Ganze wirkt einfach und stark monumental. Es ist indessen nicht schwer zu erkennen, dass Willumsen mit dieser wie mit seinen späteren Arbeiten in ruhigeres Fahrwasser gekommen ist; seine Vortragsweise hat eine mehr beherrschte, abgedämpftere Form bekommen, seine Komposition

ruhigere Linien, und man errät das Streben nach einer gewissen idealen Schönheitswirkung, die an einen so altmodischen dänischen Namen wie *Thorwaldsen* erinnert. Auch von einigen Zeichnungen und Malereien aus den spätesten Tagen dürfte etwas ganz ähnliches gelten.

Sollte hier eine Nemesis walten, und sollte dieser Radikale in dänischer Kunst doch ebenso enden wie seine Vorgänger?

Was Willumsen auf seiner rauhen Bahn ausgerichtet, ist von sehr ungleichem Wert und unendlich verschiedenartig, — es giebt ja kein Feld der bildenden Kunst, auf dem er nicht thätig war; so radierte er als ganz junger Mann eine Reihe vortrefflicher Blätter realistischer und impressionistischer Art — Bilder aus dem Volksleben mit bewegten Figuren u. s. w. — und unabhängig von andern fing er als einer der ersten an, mit mehreren Farben zu drucken. Selten begegnet



J. F. WILLUMSEN, GRABMAL SEINER ELTERN

man aber Arbeiten von ihm, in denen, selbst wenn sie missglückt sind, nicht ausserordentliche Fähigkeiten zu spüren wären. Ihnen allen gemeinsam und bezeichnend für Willumsen als Künstler ist das *masculine* Element. Die Farbe, das mehr Feminine in der Kunst, in den letzten Decennien ja das allein Vorherrschende in französischer Kunst, hat eigentlich niemals sein Interesse in intensiverem Grade gefesselt, wenn er sie auch als Experimentator, der er ist, nicht übersehen hat. Darum ist er auch nach der in Paris empfangenen Befruchtung doch immer ganz er selber geblieben, er hat sich seinen eignen Stil geschaffen, der mit seiner Sonderbarkeit und der oft fast abstossenden Härte unendlich weitab von allem französischen Charme liegt, und dies ist wohl auch der Grund, dass es ihm nie geglückt ist, in Frankreich durchzudringen. — Ihn fesselte die synthetische Kunst, weil er ganz und gar Mann der Form ist.

Er pflegt die grosse schlichte Form und behandelt sie mit männlicher Kraft; wollte man ihn klassificieren, so könnte man ihn einen „Charakteristiker" nennen, dem Charakter der Gegenstände, der Phänomene gilt sein ganzes Interesse. Er übertreibt wohl zuweilen, geht mitunter selbst zur Karikatur über, er irrt sich aber selten, giebt nichts flaues, verwässertes, niemals dilettantisches. Auch ist es bezeichnend, dass es ihm erst als Bildhauer gelang, einiges Interesse und Respekt vor seiner Arbeit zu erzwingen.

Denn unverstanden war er früher gewesen, und auf keinen sind Spott und Hohn herabgehagelt wie auf ihn.

Die bildende Kunst ist eben noch nicht Gemeingut, sondern liegt, so wunderlich es auch klingen mag, unendlich abseits, und es ist allzuviel vom Publikum verlangt, dass es ausser Kunst zu kaufen sie auch verstehen soll. Bildende Kunst zu verstehen, ist ein Luxus, den sich die Allerwenigsten leisten können, ein viel, viel grösserer als der, Kunst zu kaufen. Es erfordert einen grossen Fond von Begeisterung, ausserordentlich viel Arbeit und Zeit, mehr als den meisten zur Verfügung steht, ja, wenn man will, selbst „Leiden", wie es richtig — doch zum ungeheuren Vergnügen der kopenhagener Welt — von einem klugen dänischen Kunstkritiker in Verbindung eben mit Willumsen gesagt wurde.

Zwar giebt's in jedem Lande eine winzig kleine Gemeinde, die das Verständnis besitzt, das ein Künstler nun einmal braucht, die den Drang, und in höherem oder geringerem Grade die Kraft hat, Opfer der verschiedensten Art zu bringen. Aber trotz allen guten Willens reicht diese nur selten aus. Soll der Künstler vorwärts kommen, „reussieren" wie es heisst, so muss er vom Snobbismus leben; es war in der guten alten Zeit genau ebenso wie jetzt und wird selbstverständlich immer so bleiben. Oder will man uns einreden, um ein aktuelles



J. F. WILLUMSEN, STUDIE



J. F. WILLUMSEN, MÄRCHEN



J. F. WILLUMSEN, ALLEGORIE

Beispiel zu nehmen, — dass wenn die ausgezeichnete Kunst eines Max Liebermann zu den höchsten Preisen auf dem Markt notiert wird, es darum geschieht, weil die berliner Bankiers die groben Liebermannschen Farbenkleckse goutieren; oder ist es nicht Snobbismus, dann ist es reine Spekulation, wenn augenblicklich sämtliche pariser Kunsthändler wie rasend auf einen so ganz unzugänglichen Künstler wie Cézanne fahnden.

Doch es ist nicht genug gegen den Strom zu schwimmen und verlacht zu werden; in unsern Tagen, wo man wahrhaft Jagd auf neue merkwürdige Persönlichkeiten macht, um sie zu „lancieren“, ist es zuweilen ein gutes Geschäft für Leute ohne Talent, in Radikalismus und Modernität zu machen, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Willumsen gehört nicht zu diesen, er ist ein wirklicher Künstler, frei von Humbug, ein mutiger Bahnbrecher in einem kleinen Lande, ein Künstler in voller Entwickelung, der hoffentlich noch nicht sein letztes Wort gesprochen hat.



J. F. WILLUMSEN, DER KRIEG. KOLOSSALKOPF



VIER LITHOGRAPHISCHE EINZEL-BLÄTTER VON GOYA

VON

MARIE SCHUETTE

Wer die Geschichte der Lithographie schreibt, wird Goya mit Ehren als einen der ersten Künstler zu nennen haben, die sich der neuen graphischen Kunst mit Interesse zuwandten. Inkunabeln des Steindrucks sind die dreizehn Einzelblätter, von denen das berliner Kupferstichkabinett das Glück gehabt hat, vier — darunter drei Unika — zu erwerben. Goyas Radierungen sind allgemein geschätzt — ihre Kenntnis gehört heute zur allgemeinen Bildung —, die Toros de Bordeos, der grosse lithographische Zyklus, sind aber schon weniger bekannt, die Einzelblätter gar führen ein ganz verborgnes Leben, sind so gut wie verschollen, so dass die Wiedergabe dieser vier, bisher in der Sammlung Madrazo in Madrid aufbewahrten

Drucke an dieser Stelle manchem willkommen sein dürfte.

In hohem Alter wandte sich Goya noch dem Steindruck zu, möglich dass das Zeichnen auf den Stein, mit Kreide oder Pinsel, seine schwachen Augen weniger anstrengte als die Arbeit mit der feinen Radiernadel. Denn der Steindruck löst in seinem Lebenswerk die Radierung ab. Nur zwei Blätter, die spinnende Frau und das zweifigurige Duell, tragen eine Jahreszahl, sie sind 1819 datiert. Man darf annehmen, dass auch die anderen um diese Zeit entstanden sind.

Der Grund für ihre grosse Seltenheit — mehr als fünf Abzüge sind von keiner Platte bekannt — liegt in dem, man möchte sagen, rein persönlichen Charakter, den sie tragen. Sie waren Versuche des Meisters in der neuen Technik und als solche noch mangelhaft, so dass sich das häufige Drucken von selbst verbot.

Goyas erster Steindruck dürfte der Mönch sein. — Es ist Nacht. Grell beleuchtet steht ein alter Mann in einer hellen Kutte da, als hielte er lauschend im Schreiten inne. Die Rechte umklammert das Kruzifix, der schwarze Schatten der Kapuze verbirgt das leicht gesenkte Gesicht. Die Schwärze hat am Stein nicht haften wollen, an den Rändern sind weisse Streifen stehen geblieben. Schatten und Licht, Schwarz und Weiss steht ohne Uebergang neben einander, das Blatt wirkt unruhig und fleckig. Die Phantasie vermag die unklaren Formen im Hintergrunde nicht zu beleben, nur erraten können wir, dass nicht ein Mönch, sondern der alte Hieronymus gemeint ist, wie ihn seine bösen Hirngespinste quälen und versuchen.

Einen entschiedenen Fortschritt nach der technischen Seite bedeutet unser zweites Blatt — die Vorlesende (Berlin, Kupferstichkabinett; Madrid, Bibl. nac; Paris, M. Burty, Lefort, Bibl. nat.). Vor dunklem Hintergrund sitzt eine junge Frau nach links gewandt und liest zwei herandrängenden Knaben aus einem grossen Buche vor. Auch hier stört am unteren Rande das schlechte Haften der Druckerschwärze, es hat der Frau die Füsse gekostet. Deutlicher als beim Mönch lässt sich hier die Mache erkennen. Goya hat vorwiegend mit der Kreide gezeichnet und nur wenig Helligkeiten mit dem Schaber herausgeholt. Die grössere Klarheit bedeutet zugleich die grössere Sicherheit und Beherrschung der Technik. Man vergleiche die linke Hälfte dieses Blattes, die trefflich gezeichneten Knaben, mit dem formlosen Mönch. — Neben der Technik hat Goya in den eben betrachteten Blättern vor allem das Lichtproblem interessiert: die Darstellung des hellbeleuchteten Körpers im dunkeln Raum; in den folgenden dagegen werden wir sehen, wie er diesen malerischen Gedanken fallen lässt, wie er den gleichmässig hellen Papierton als Hintergrund benutzt. Das technische Problem ist jetzt gelöst, der Druck tadellos, ohne störende, unvorhergesehene Zufälligkeiten.

Der Traum. Dargestellt ist eine Gruppe von sechs Frauen. Zu äusserst links sitzt auf einem niedrigen Schemel ein altes Weib. Kraftlos liegt ihr zur Seite am Boden ein festlich gekleidetes





Mädchen, der Kopf ist ihr hintenüber und der Alten in den Schooss gesunken. Augen und Mund sind offen, sie ist im Zustand äusserster körperlicher Erschlaffung. Mit boshafter Miene blickt die Alte schadenfroh auf drei neben dem Mädchen hockende Frauen, während die Hände sich am Haar der Ohnmächtigen zu schaffen machen. Starr vor Schreck, ruhig beobachtend und lauernd knieen jene drei hinter dieser Gruppe, während abseits vom Rücken gesehen die verhüllte Gestalt einer in Nachdenken versunkenen Frau sitzt.

Was ist dargestellt? Ist das Mädchen verletzt, ist sie in einer Ohnmacht? Ist es das Nachspiel eines Eifersuchtsdramas, das die alte Hexe mit List eingefädelt und mit boshafter Lust sich hat abspielen sehen? Irgend etwas Ungewöhnliches ist vorgefallen, warum sonst die bedeutungsvollen Mienen der Zuschauerinnen? Das Was der Darstellung können wir dem Blatt nicht entnehmen, mehr sagt es uns, wenn wir es nach dem Wie, nach seiner künstlerischen Bedeutung befragen. Seine Farbigkeit ist das Auffallende. Es steckt eine erstaunliche Fülle von Tönen in dem Kopftuch der Alten. Es scheint im Lichte unruhig zu schillern, während uns in seiner nächsten Nachbarschaft, als eine ruhige, ununterbrochene weisse Fläche Hals und Busen des Mädchens hell entgegenleuchtet. In einem stetigen Wechsel von Hell und Dunkel geht es dann über das Kleid bis zu den Füssen hinab. —

Manch ein Versuch mag zwischen diesem Steindruck und jenen liegen.

Vielleicht das geistvollste der berliner Blätter ist das sogenannte Liebespaar. Es stellt den Kampf dar zwischen einem Mann und einem Weib, und ist, nach gütiger Mitteilung des Herrn Prof. von Loga, wahrscheinlich als Gegenstück zu dem Liebespaar (Lefort 266) gedacht.

Vom Rücken gesehen sitzt sie — ein zartes Figürchen im weissen Kleid — in halb hockender Stellung am Boden. Er, die Knie auf dem Boden, dringt auf sie ein, umklammert ihre erhobene Linke

mit seiner Tatze, als wolle er sie zermalmen, nähert ihr sein widerliches Gesicht und packt sie wie ein Raubtier seine Beute an der Schulter. Ohne Absetzen, in einem Atemzug ist das Ganze schnell hingetuscht, die Umrisse hüpfend mit leichten Strichen angegeben, die Schatten mit breitem Pinsel fest hingesetzt. In einem blitzartig schnellen, unbewachten Augenblick mag Goya gesehen haben, was er hier darstellt. Er sagt es mit einer Brutalität, mit einer abstossenden und zugleich bewunderungswürdigen Offenheit, zu der allein die Grössten unter den Grossen die Kraft in sich tragen. Erst jetzt — im Liebespaar und im Traum — erkennen wir den Goya, der uns aus den Proverbios und den Caprichos vertraut ist, der über die Menschen spottet, der sie beklagt und verlacht, der sie in all ihrer Kleinheit durchschaut und dem der Mensch das eigentliche Studium ist.





CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Das bedeutendste Kunstereignis für uns in der letzten Zeit war die Enthüllung des hamburger Bismarckdenkmals. Das erste Mal, dass eine Darstellung des grossen Mannes Künstler und weite Volkskreise, kurz alle Welt ergriffen hat. Um so stärker wirkt dies Bismarckdenkmal, als gerade auch in Hamburg mit das schlechteste Denkmal, das die entgegenstehende Richtung aufzuweisen hat, das Kaiser Wilhelmdenkmal von Prof. Schilling, zu finden ist.

Diese Darstellung Bismarcks als Roland giebt, da sie gefällt, manche Probleme auf, z. B. das, wie es kam, dass das Klimschsche Denkmal für Prof. Virchow, ebenfalls keine Porträtdarstellung, ebenso allgemein missfiel, wie die Allegorisierung Bismarcks gefallen hat. Die Antwort ist leicht: Bismarck identifiziert sich mit dieser Verallgemeinerung zur Gestalt eines Roland — Virchow verträgt die Verwandlung seiner Person in einen Herkules oder dgl. durchaus nicht. Der Künstler hat sich vollständig über die Art der Bedeutung von Virchow getäuscht. Nur solche Erscheinungen wie Bismarck erlauben jetzt eine Allegorisierung. Zweitens: Es war nicht das erste Denkmal Bismarcks, wohl aber das erste Denkmal Virchows.

Die Ärzte waren ein wenig in der Lage des norwegischen Volkes, das vor seinem Nationaltheater die Denkmäler von Ibsen und Björnson errichtet wissen wollte, genau so, wie sie aussahen, unbekümmert um die Erwägung, ob vielleicht Ibsen skulptural sei.

Man konnte jetzt, anlässlich der Totenfeier von Ibsen, Abbildungen seines vielleicht etwas steifen, aber, ach, so ausdrucksvollen, so wahrhaften Denkmals sehen, und mancher — vielleicht selbst manches Mitglied der Kommission — gab den Ärzten nachträglich recht, die den primitiven und berechtigten Wunsch gehabt hatten, Virchow zu sehen, wie er im Leben gewesen war.

Natürlich wird der pedantische Gedanke, den Dr. Virchow hatte, sein berühmter Vater könnte, weil man die Maasse nicht habe, nicht in ganzer Figur dargestellt werden, keine Gönner bekommen, aber die allgemeine Richtung der Ideen wird die sein, dass sich das allegorische Denkmal für Virchow, wie es Klimsch, ganz folgerecht, aber nicht persönlich, entworfen hatte, nicht empfahl.

*

Es besteht die Gefahr, dass eine der bedeutendsten Privatsammlungen Europas, die Galerie des kürzlich in

Paris verstorbenen Rudolf Kann, nach Amerika geht. Für die Sammlung, einschliesslich des pariser Palais, in dem sie untergebracht ist, wird von den Erben ein Kaufpreis von 25 Millionen Franks gefordert, und es ist möglich, dass die durch Pierpont Morgan — wahrscheinlich im Auftrage des New Yorker Metropolitan-Museums — eingeleiteten Verkaufsverhandlungen zum Abschluss führen. Kann selbst, ein geborener Hamburger, äusserte wiederholt die Absicht, dem Museum seiner Vaterstadt und dem berliner Kaiser Friedrich-Museum einige bedeutende Stücke zu vermachen. Er scheint aber durch einen schnellen Tod an der Ausführung seiner Absicht verhindert worden zu sein. — Auch das Schicksal der Sammlung des kurz nach seinem Bruder verstorbenen Moritz Kann ist ungewiss. Wenn diese beiden unschätzbaren Galerien nach Amerika ausgeführt werden, dann wird die Gefahr „Amerika als Kunstmarkt", auf die Wilhelm Bode vor 2 Jahren in unserm Blatt aufmerksam gemacht hat, durch ein grelles Beispiel beleuchtet. Die Sammlungen Kann gehören neben derjenigen von Alfred Beit in London zu den bedeutendsten Galerien, die Deutsche in den letzten Jahrzehnten angelegt haben.

*

In Weimar sind in der Ausstellung des Künstlerbundes einige Darstellungen des Nackten beschädigt worden; man vermutet, aus jener Gesinnung heraus, die sich gegen die Ausstellung der Rodinschen Zeichnungen im dortigen Museum gerichtet hatte.

*

In London ist eine deutsche Ausstellung eröffnet worden, das Ergebnis einer Einladung der Engländer an die Deutschen. Die Ausstellung ist gut beschickt, die Engländer scheinen etwas enttäuscht über Lenbach, haben aber einem weiblichen Bildnis vom Grafen Harrach grossen Beifall dargebracht. Bei der Begrüssungsfeier wurden sehr freundliche Reden gewechselt.

H.

*

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN KÖLN

Die Lage ist die denkbar günstigste. Im reich angepflanzten Floragarten, dem Teich gegenüber, liegt der vom karlsruher Architekten Billing aufgeführte Bau; für Ausstellungszwecke denkbar praktisch und geschmackvoll. Sein mittlerer Teil, mit abgeflachtem Dach, überragt die Seitenflügel um etwa ein Drittel. Die Thür des im Rauh-Verputz aufgeführten Mauerwerks ist mit gelbbraunen Kacheln umrahmt und nimmt den Eintretenden auf, nachdem er eine geschweifte Stützen-Reihe, die in zweifachem Bogen einen Vorhof umschreibt und deren oben verbundene Glieder eine gleichfalls durch Kacheln gebildete kapitälartige Verzierung tragen, passierte. Die Seitenflügel des Baues schliessen einen Binnenhof ein (den ein in Bronze ausgeführter Springbrunnen von Pankok ziert), und an ihn schliesst sich ein Pavillon, der die von Nutzkünstlern eingerichteten Sonderkabinette enthält.

Der „Verein der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein", der diese Ausstellung als seine erste grössere veranstaltete, handelte nur billig, als er sie in der rheinischen Hauptstadt, dem alten Köln vor sich gehen liess, denn Düsseldorf hatte kaum zwei grosse Kunstausstellungen hinter sich; so konnte die Wahl nicht gut anders ausfallen. Aber leicht mögen die Kölner ihm die Veranstaltung nicht gemacht haben; sie hatten zu wenig Erfahrung in solchen Dingen, und einige Spuren der technischen Unzulänglichkeit, die direkt auf ihr Konto zu setzen sind, waren dem Beschauer noch sichtbar. Es steht uns hier nicht an, die Kölner zu kritisieren, wie sie sich als Publikum den Kunstwerken gegenüber verhalten, doch eine ihrer Eigentümlichkeiten, die eines komischen Beigeschmackes nicht entbehrt, sei erwähnt. Die Kölner schienen nicht zu wissen, wie man Ausstellungsdiener kostümiert, obgleich sie in denen des Walraff-Richartz Museum ein gutes Vorbild gehabt hätten. Sie aber setzten in der That eine Art Polizisten mit Säbeln hinein, die unaufhaltsam durch die Räume rannten und dazwischen patrouillierte die Feuerwehr mit schwerer Axt auf der Schulter. Der Anblick dieser bewaffneten Macht irritiert im Anfang dermassen, dass es uns kaum möglich war, uns den Bildern zu widmen. Und wenn sie das thaten: warum setzten die Kölner, aus Lokalstolz, dann nicht lieber gleich die alten „kölsche Funke" hinein. Was uns sonst an Unvorteilhaftem in der Ausstellung auffiel: die Wandbekleidung verstimmte in einigen Sälen geradezu, noch mehr aber ein aussergewöhnlich schlechtes Hängen der Bilder. Wer bei dieser Ausstellung (die Delegierte aus den verschiedenen Städten leiteten, die die Bilder aber nicht nach Städten gruppierten) dafür verantwortlich ist, wissen wir nicht; thatsächlich wurde eine ganze Reihe guter Bilder totgehängt. Schon der Hauptsaal, in dem die vier Fürstenbilder Trübners Aufstellung fanden, machte einen unangenehmen Eindruck, einige der übrigen „geschmückten" Säle noch weit mehr. Zum Genuss kam man nur in den Sonderkabinetten, in dem sogenannten „deutschen Saal" und einem kleineren, der vorwiegend karlsruher Bilder enthielt. Der Glanzpunkt der Ausstellung, der freilich nicht als solcher betont war, war jener Gang, an dessen Wänden sämtliche Radierungen des genialen Böhle hingen. Er ist im Grunde der einzige Künstler, der das Programm des „Vereins in den Ländern am Rhein" rechtfertigt. Doch ist er „deutsch" nicht aus Tendenz, vielmehr aus der natürlichen Kraft seiner Begabung. Ein Künstler gerade wie er kann garnicht anders als „deutsch" sein; dem Werke aller kleineren aber wird ein Kunstprogramm, das diesen

Sinn verfolgt, nur zu leicht einen üblen Beigeschmack geben und nicht zum wenigsten in unserer kulturlosen Zeit dissonierender Neubildungen. Die Begriffe ‚Nation' und ‚Kultur' sind nicht von einander zu trennen, und Werke von der rassigen Urkraft Böhles müssen notwendig vereinzelt bleiben. Gerade das Schaffen der Kleinen wird ein nationales Programm leicht vom rechten Weg bringen, indem es sie alle möglichen Kultur-Reminiszenzen über das solide Handwerk setzen heisst. Im sogenannten „deutschen Saal" dieser Ausstellung finden sich denn auch entweder solche Werke, die nicht hineingehören — wie Schreuer, Dirks, Haug, Achenbach — oder solche, die zwar die Verbindungslinie zur alten oberdeutschen Kunst erkennen lassen, technisch aber hinter diesen, unter sie verteilten Werken aus Dürers Zeit allzuweit zurückbleiben. Von neueren Künstlern kann sich neben dem wundervollen „Porträt einer Fuggerin" von Amberger thatsächlich nur Böhle behaupten; und in einiger Entfernung Thoma, Oberländer, Steinhausen. Von älteren Künstlern bestcht Rethel natürlich in allen Ehren mit seiner prachtvollen Skizze zur Schlacht bei Cordova. Von jüngeren Künstlern waren Haueisen, E. R. Weiss, Cissarz, Conz, Hofer mit bemerkenswerten Arbeiten vertreten. Der Düsseldorfer Gerhard Janssen hat seine ursprünglich starke Begabung doch nicht genug diszipliniert; Einzelheiten interessieren, als Ganzes machen seine Malereien einen verwahrlosten Eindruck. Für ein schlechtes Bild von Schreuer zahlte das kölner Museum den blödsinnigen Preis von 8800 Mark: es stellte den kölner Karneval dar! — Von den übrigen Sonderkabinetten sind die von Thoma und Steinhausen vorteilhaft, das von Robert Haug hätten wir gerne vermisst. Von Thoma interessierte ein Porträt Steinhausens aus dem Jahre 1869 am meisten, von Steinhausen selbst die Selbstporträts in ihrer nazarenischen Innigkeit. Seine Landschaften, immer eigen gesehen, sind doch ein wenig dünn im Kolorit. Und auch von Lugo sahen wir einige sympathische Landschaften, deren jüngere Steinhausen, die älteren aber auch Dillis und Rottmann nahestanden. Von Plastikern nahm der in Hanau geborene August Gaul natürlich die Führung. Eine Sammlung sämtlicher deutschen Plaketten barg ein Kabinett; Hugo Kaufmann und Bosselt an der Spitze.

Dem Hauptgebäude gegenüber umrahmen links und rechts den Teich die baulichen Aufführungen, die Behrens und Olbrich nicht als Ausstellungsgebäude, vielmehr als architektonische Schaustücke errichteten. Der Bau von Behrens zur Linken, hier „Tonhaus" genannt, ist ursprünglich als Krematorium gedacht und soll mit einigen Abänderungen als solches in Hagen i. W. später Verwendung finden. Es ist ein Putzbau in leicht antikisierenden Formen — Behrens verwendet bekanntlich nur quadratische oder sagen wir flächig-kristallinische — jedoch mit rotem leicht ansteigenden Ziegeldach. Das bekannte Spalierwerk, das Behrens liebt, leitet auf der einen Seite die gärtnerischen Anlagen ein, die auf der andern, ans Wasser hinab, ein sockelartiger Mauergang umgrenzt. Der Innenraum, mit Emporen und kassettierter Holzdecke, wird durch eine Apsis beschlossen — heute steht der Flügel dort, demnächst der Sarg —, die mit ihren schwarzen Säulen in der Rundung und dem Mosaik von E. R. Weiss einen feierlichen Eindruck macht. Als Ganzes aber wirkt der Bau doch ein wenig kastenartig, nüchtern, indem die Konstruktion — der Putzbau mag es bedingen — zu wenig Glieder markiert. Es ist in seiner profillosen Zusammenfügung der reine Linealstyl; einem Kartonmodell nicht unähnlich. — Der auf der andern Seite des Teichs liegende, in rotem Sandstein massiv aufgeführte „Frauen-Rosenhof" von Olbrich ist in seiner, an einen romanischen Klosterhof erinnernden Bauart das direkte Gegenteil von Behrens' Stilart.

Rudolf Klein

*

Hamann, Rembrandts Radierungen. Berlin, Bruno Cassirer.

Das Buch will „ein Wegweiser" sein „in das künstlerische Verständnis der einzelnen Radierungen und des Gesamtwerkes in seiner Entwickelung". Der Nachdruck ist auf den zweiten Punkt gelegt: Die Schönheiten und die Bedeutung der einzelnen Radierungen Rembrandts sollen dem Leser zum intellektuellen und sinnlichen Bewusstsein gebracht werden, vornehmlich durch den Hinweis auf das künstlerische Verhältnis der Werke zu einander und auf ihre Stellung in der Entwickelung des Meisters. Durch die Gegenüberstellung des Gewollten und Erreichten sollen die Probleme, die der Künstler sich gestellt hat, der besondere Charakter seiner Kunst klar gemacht werden. Die gewaltigen Schöpfungen seiner spätesten Zeit, in denen seine Bestrebungen ihre Vollendung erreichen, hat der Verfasser deshalb besonders eingehend behandelt und eindringlich hervorgehoben. Rembrandts Ausdrucksformen sind hier von überwältigender Einfachheit und abweisender Kürze. Die vollendeteste Form der Graphik kehrt in gewissem Sinne wieder zu dem bloss andeutenden Stil ihrer Anfänge zurück. Freilich, der geistige Inhalt und die künstlerische Absicht sind ganz andere geworden, aber die naive und die entwickeltste Kunst sind einander verwandt in der höchsten Kraft der Stilisierung. Gerade für das Studium der spätesten Radierungen Rembrandts kann das erläuternde Wort, der Hinweis auf das Wesentliche in der verwirrenden Masse der Eindrücke, auf die hier vollkommen gelösten und deshalb um so schwerer fassbaren Probleme seiner Kunst dem ernsten Liebhaber eine willkommene Hilfe bieten, ihn ermutigen, sich selbständig zum Verständnis und zum Genuss der Werke des Meisters durchzuringen. Begeisterung und künstlerischer Scharfsinn machen Hamann zum Führer selbständiger Geister in hohem Grade geeignet.

Der Verfasser betrachtet die Radierungen Rembrandts

nicht in ihrer Gesamtheit nach der Zeitfolge ihrer Entstehung, er sucht vielmehr die Entwickelung des Graphikers Rembrandt dem Leser klar zu machen, indem er darlegt, wie sich in den drei Jahrzehnten seiner Thätigkeit die künstlerische Stellung des Meisters zu den verschiedenen Aufgaben, die sich ihm stellten und zu den Problemen, die ihn vornehmlich beschäftigten, verändert und gehoben hat. Die Gesichtspunkte, nach denen die Betrachtung gegliedert ist, sind die folgenden: Rembrandt als Porträtist, als Erzähler, plastische und malerische Darstellung, die Farbe, der Raum und daran anknüpfend die Landschaft, das Licht und endlich die Technik. In der Porträtdarstellung unterscheidet der Varfasser ganz richtig drei Entwickelungsstufen: die der Wirklichkeitsdarstellung, die der Bildlichkeit und die der Persönlichkeit, der „inneren Belebung". Dies Fortschreiten vom Äusseren zum Inneren, von der Beobachtung des Einzelnen zur Zusammenfassung und zur Vereinfachung der Form auf den Ausdruck des geistigen Lebens lässt sich auf jedem Arbeitsgebiete Rembrandts verfolgen. Es ist dies eben der Weg, den jeder grosse Künstler gegangen ist. Vieles, was der Verfasser als persönliche Eigenheit der Kunst seines Meisters ansieht, war im Prinzip schon von anderen erstrebt und erreicht worden, Rembrandt hat die Wirkungen nur gesteigert, er ist oft mehr Vollender als Finder gewesen. So gross Rembrandt ist, auch ihn darf man nicht isoliert, ausser dem Zusammenhange mit der geschichtlichen Entwickelung der Kunst und des geistigen Lebens beurteilen. Hamann hat dem vielleicht nicht genug Rechnung getragen und in dem Bestreben, seine Theoreme scharf herauszuarbeiten, den Blick zu sehr auf die Kunst Rembrandts und des Graphikers Rembrandt konzentriert. Er ist dadurch zu einer Unterschätzung der früheren Werke, der Genialität ihrer Konzeption und ihrer Feinheiten der Naturbeobachtung verleitet worden. Hier liesse sich im einzelnen viel gegen seine Kritik und auch gegen das Zuviel der Kritik, das ihn öfters zu Irrtümern der Beobachtung und der Interpretation geführt hat, einwenden. Der Kunstforscher kann nicht genug Kritik haben und nicht wenig genug kritisieren. Thatsachen und Beobachtungen sind es, die das Verständnis fördern.

Wer, wie der Verfasser, mit Selbständigkeit und Temperament über so gewaltige und erregende künstlerische Erscheinungen seine Anschauungen zur Geltung bringen will, wird, zumal in der Jugend, Übertreibungen und Klügeleien ebensowenig wie weite Umwege zur Erklärung einfacher Vorgänge und Erscheinungen ganz vermeiden können. Er wird aber dafür auch etwas mitzuteilen vermögen von der eigenen Wärme, dem Ernst und der Intensität der Betrachtung, er wird vor allem die Ansprüche seines Lesers an sich selber steigern. Res severa verum gaudium. Wenn Hamanns Buch auch nicht als wissenschaftliche Forschung angelegt ist, so giebt es doch auch dem Fachmanne manche Aufklärung und Anregung, auch da, wo es zum Widerspruch herausfordert. Die zahlreichen und zum grössten Teile sehr gut gelungenen Abbildungen machen es dem Leser möglich, dem Gedankengange des Verfassers auch mit dem Auge zu folgen. P. K.

*

Gustavo Ludwig – Pompeo Molmenti. Vittore Carpaccio. La vita e le opere. Milano. U. Hoepli. 1906. Eo 225 ill. nel testo e 62 tavola.

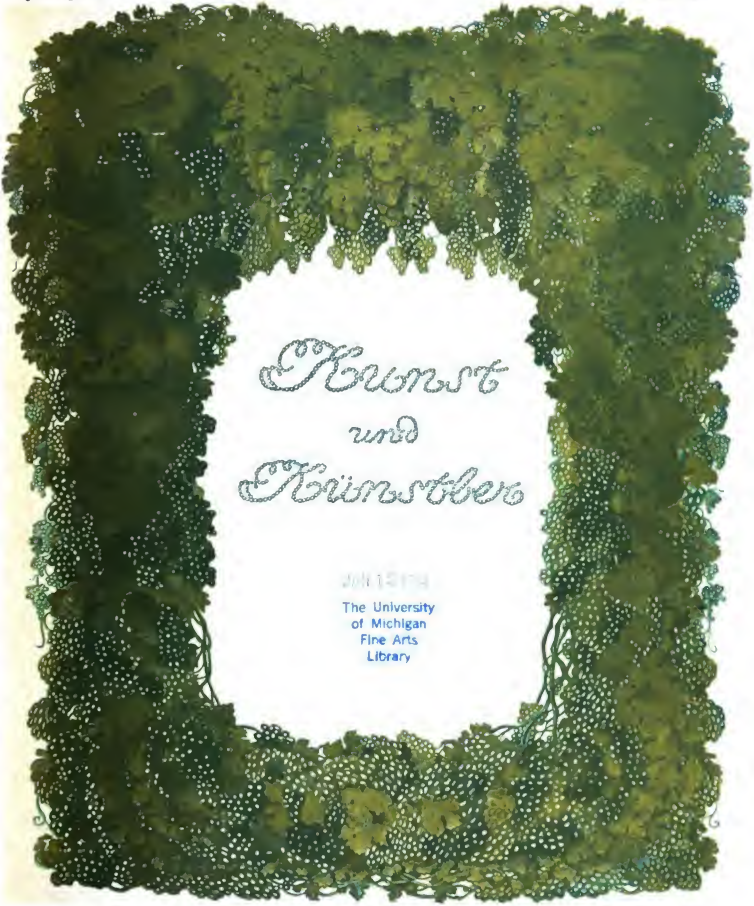
Dem trefflichen Verfasser des Werkes hat sein Freund und Mitarbeiter Molmenti im Vorworte in liebevoller Verehrung ein schönes Gedenkblatt gewidmet. Ludwig hat in der That die Anerkennung, die ihm in den letzten Jahren seines leidenreichen Lebens und nach seinem Tode reichlich zuteil geworden ist, vollauf verdient. Neben zahlreichen anderen Arbeiten des fleissigen und aufopfernden Mannes legt auch das hier angezeigte Werk über Carpaccio ein rühmliches Zeugnis ab für seinen unermüdlichen Fleiss und sein eindringendes Verständnis des Lebens und der Kunst jener Zeit in Venedig. Es ist eine Arbeit, die voll ist von Thatsachen, die sich fast ganz auf das Thatsächliche beschränkt und nur durch Urkunden oder durch gewissenhafteste stilistische Vergleichung gesicherte Resultate bringt. Dass neben dem Wichtigen auch manches Nebensächliche mit gleicher Ausführlichkeit behandelt ist, wird man der Begeisterung des Verfassers für seine Studien gern zugute halten. Dafür bleibt der Leser aber auch von Phrasen verschont und wird durch eine Fülle von Nachrichten über die einzelnen Werke Carpaccios, über ihre Geschichte, ihre gegenständliche Bedeutung und über ihre kunstgeschichtliche Stellung im Lebenswerke des Meisters unterrichtet. Sehr wichtig ist z. B. der Nachweis, dass Carpaccio der Schüler des Lazzaro Bastiani gewesen ist, und dass diesem bisher zu wenig beachteten Meister ein höherer Platz in der Geschichte der venezianischen Malerei gebührt. Besondere Sorgfalt und grössten Scharfsinn haben die Verfasser darauf verwandt, die Bildercyclen Carpaccios zu rekonstruieren und an ihrem alten Platze, in ihrer alten Gestalt und Anordnung vor dem Leser wieder erstehen zu lassen. Die Gemälde Carpaccios sind alle eingehend besprochen und alle, auch die an entlegenen Orten aufbewahrten, in mehr oder weniger guten Abbildungen wiedergegeben. Mit den einzelnen Gemälden werden dann die zahlreichen, weithin zerstreuten, hier ebenfalls wohl fast vollständig abgebildeten Zeichnungen des Meisters in lehrreichster Weise in Beziehung gebracht. Aus den Werken und aus den Dokumenten erwächst so ein Künstlerbild von seltener Schärfe und Klarheit, ungetrübt von den Nebeln subjektiver Auffassung. Molmenti spricht von seinem Anteil an der Arbeit mit grosser Bescheidenheit, er beschränkt ihn fast auf die stilistische Formulirung der Forschungen Ludwigs, so dass der Leser sein Verdienst an der Arbeit wohl unterschätzen muss. P. K.

VIERTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. JUNI. AUSGABE AM 30. JUNI NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

DIESEM HEFT LIEGT EIN PROSPEKT VON R. BONG BERLIN, BEI, DEN WIR FREUNDLICHER BEACHTUNG EMPFEHLEN.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang IV Heft XI



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XI

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



ANSELM FEUERBACH, HANDZEICHNUNG



ANSELM FEUERBACH, HANDZEICHNUNG

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

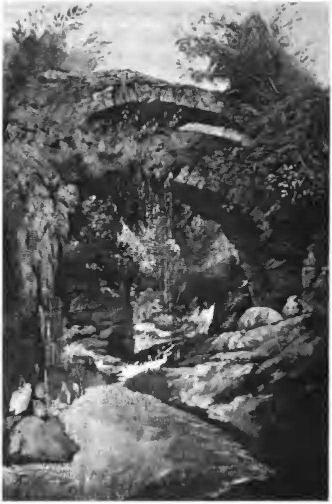
FEUERBACH

VON

KARL SCHEFFLER

Ein verkanntes und misshandeltes Künstlertum gehört zu den charakteristischen Erscheinungen des modernen Zeitalters. Rembrandts Unglück leitet diese Epoche ein und tragische Schicksale zahlloser Künstler begleiten sie bis in die Gegenwart. Ein Widerstreit zwischen dem Willen der Künstlerindividualität und dem der Allgemeinheit, der heute so natürlich scheint, dass viele ihn für eines der wichtigsten Merkmale der Begabung zu halten geneigt sind, ist in den klassischen Epochen der Kunst nicht vorhanden gewesen. Was der Künstler der Antike, der Gotik, der Renaissance wollte, das wollte im Instinkt auch die Gesamtheit; die höchsten Ziele der Persönlichkeit lagen immer noch innerhalb der allgemeinen Kulturtendenzen. Der Künstler empfing von seiner Zeit, von seinem Volk gehaltvolle Stoffe, Formkonventionen und Techniken, wertvolle Aufträge und andere Voraussetzungen der ästhetischen Thätigkeit; er vermochte durch dieses Zusammenarbeiten mit dem Zeitgeist die subjektive Gefühlskraft aufs äusserste auszunutzen. Im Gegensatz zum Künstler dieser glücklichen Zeitalter, den eine Kulturidee leitete, beschränkte, bereicherte und von allem Verwirrenden befreite, versucht der hochgestimmte Bildner der Gegenwart, dem eine solche Idee von organisierender Kraft in den Wirren des Unterganges und Überganges nicht erkennbar ist, das Fehlende und schmerzlich Vermisste selbst zu schaffen. Damit wird aber eine Arbeit unternommen, die einerseits weit über die Kräfte des Einzelnen geht und darum immer mehr oder weniger problematisch bleiben muss und die andererseits den Künstler seiner Umgebung entfremdet. Denn es kann nicht ausbleiben, eben weil der Einzelne solcher umfassenden Aufgabe nicht gewachsen ist, dass subjektiv beschränkte Meinungen als Wahrheit, halbe Erkenntnisse irrtümlich als Gesetz für die Allgemeinheit aufgestellt werden; und daneben wird

die Masse, schon aus Erhaltungstrieb, stets feindselig reagieren, wenn Zustände ihrer geistigen, sittlichen oder ästhetischen Kultur vom Künstler als dürftig oder verbesserungsfähig hingestellt werden, Reformatoren und Apostel werden immer verfolgt. Die neueren Maler einer gewissen romantischen Geistesanlage sind aber, auf Grund einer leidenschaftlichen Kultursehnsucht, nichts anderes als Apostel und Reformatoren. Zur Hälfte bestand ihre Thätigkeit im ganzen neunzehnten Jahrhundert darin, gegen ihre Zeit zu protestieren, der vorgeblichen Kulturlosigkeit ein hochgeartetes persönliches Ideal entgegenzustellen und ihre Sehnsucht nach Grösse, Reinheit und Adel dem demokratisch entarteten Geschlecht ins Gesicht zu schleudern. Nicht zum Vorteil der Malkunst, die solche ungeheure Beschwerung mit einem Wollen, dessen Ziele für die Kunst Voraussetzung sein müssen, nicht verträgt.



ANSELM FEUERBACH, ITALIENISCHE LANDSCHAFT

Auch Feuerbachs trauriges Menschenschicksal ergab sich zum grossen Teil aus dem leidenschaftlichen Drang des Künstlers, seiner Zeit hohe Ziele zu weisen und sich gegen ihre herrschenden Tendenzen aufzulehnen. Die Tragik dieses Lebens würde jedoch heute nur noch als ein Kampf vor dem Sieg empfunden werden, wenn des Künstlers Ziele sich inzwischen vollständig verwirklicht hätten, wenn er als einer der seltenen Führer erschiene, die ihrem Volke wohl um Jahrzehnte voraus sind, aber doch auf dessen Zukunftswegen wandeln, deren Werk nach einer gewissen Zeit restlos anerkannt und dankbar genutzt wird, weil es dann mit dem allgemeinen Wollen übereinstimmt. Von dieser Art ist Feuerbachs Werk aber nicht. Das Urteil der Geschichte bezeichnet heute ohne jede Sentimentalität und mit all dem gesunden Egoismus, der die Toten ihre Toten begraben lässt, die Teile dieser Kunst, die dem fortschreitenden Lebensgedanken noch nutzen können und ignoriert andere Teile, die wesenlos geworden sind. Zur tragischen Figur in der deutschen Kunstgeschichte wird dieser Maler nicht allein, weil er sich gegen seine Zeit aufgelehnt hat und seinem Volke selbstherrlich eine aus seinem Geiste stammende Lebensidee oktroyieren wollte, sondern auch, weil er für seine Idee zur Hälfte umsonst gelitten hat, weil aus seinem Protest ebenso sehr die höhere Kraft wie die Schwäche sprach. Die Geschichte, das heisst der Lebensinstinkt Aller, will im Prinzip dasselbe, was Künstler von der Anlage Feuerbachs wollen: die Höhenentwickelung; aber die Arbeitsweisen treffen immer nur in einzelnen Punkten zusammen. Wo ein solches Zusammentreffen erfolgt, nimmt die Geschichte die Hilfe der Individuen gern hin; aber sie lehnt ohne Teilnahme die Arbeit des Künstlers ab, wo dieser Sonderziele verfolgt. Sie



ANSELM FEUERBACH, WEIBLICHER STUDIENKOPF



ANSELM FEUERBACH, DIE BADENDEN

weiss alles zu nutzen, was zu ihren Zielen zweckt, aber sie kennt keine Nachsicht für das davon Abweichende. Diese Konsequenz giebt ihr die Grösse und Herrlichkeit, befähigt sie, ihren getreuen Kindern wohl zu thun, macht sie aber auch zur tragischen Muse, die des Künstlers Schicksal in Händen hält.

Feuerbach war durch seine Tugenden und Schwächen gleichmässig prädestiniert, sein Publikum zu verstimmen. Er mochte beginnen was er wollte, immer fühlten die engeren Kreise der zum Urteil Berufenen einen Hochmut, der zur Hälfte überlegener Geistigkeit, zur andern Hälfte aber der empfindlichen Unzulänglichkeit entsprang. Und immer sträubten sich die Lebensinstinkte — die gesunden wie die ungesunden — einer besonders determinierten Allgemeinheit gegen das mit herber Strenge gross aber oft auch starr und unsicher formulierte Ideal. Das Publikum empfand peinlich den Herrenwillen in Feuerbachs Natur und zugleich doch mit sicherer Witterung auch das Problematische darin. Ein Führer muss ein absoluter Mensch sein, wenn er sich durchsetzen will, oder er muss es wenigstens zu scheinen verstehen. Feuerbach vermochte jedoch nie die faustische Unsicherheit seines Wesens zu verbergen. Zudem konnten die Zeitverhältnisse einem Wollen wie dem seinen nicht leicht ungünstiger sein. Er kam zu früh oder zu spät. In der Umgebung Goethes hätte er wahrscheinlich glücklich und geehrt leben können, weil in seiner Art neben der Grossheit genug Konventionalistisches war, um den in vielen Dingen der bildenden Kunst ängstlich „gebildeten" Goethe zu versöhnen. Ein Hindernis wäre freilich seine nervöse Reizbarkeit gewesen, seine an Fichtes cholerische Ausbrüche gemahnenden Temperamentsschwankungen, wogegen Goethes beruhigte Genialität so empfindlich war. In unsern Tagen aber hätte der Maler der „Medea" wenigstens eine Gemeinde gefunden. In den für die Malerei so unfruchtbaren Jahren zwischen 1850 und 1880 wollte sich jedoch nie und nirgend eine nachhaltige Resonanz für das spröde, unnahbare Ideal Feuerbachs finden. Das ist nicht erstaunlich, wenn man bedenkt, dass der Kunstfreund noch heute mit schwankendem Gefühl vor diesen Werken steht und dass er nur Schritt vor Schritt zum vollen Genuss gelangen kann. Selbst zum Heutigen, der



ANSELM FEUERBACH, WEIBLICHER STUDIENKOPF

inzwischen doch von Marées, Böcklin und Puvis erzogen worden ist, spricht es nicht mit den Tönen einer unmittelbaren Lebendigkeit aus dieser gleichsam gefrorenen Kunst; Feuerbach hält den Betrachter mit der abweisenden Verschlossenheit seiner Höhenempfindungen so in Distanz, dass es nur langsam und nur dem immer von neuem Werbenden gelingt, den verhehlten Herzenston zu vernehmen. Um wieviel mehr mussten unsere Väter unempfindlich vor dieser Malerei bleiben, die ihrem aufs leicht Fassbare gerichteten Sinn in keinem Punkte entgegenkam. Feuerbach wirkte in einer nüchternen, thatsachenhungrigen Epoche, die nur Praktisches dachte, die nach der viele Pforten öffnenden Revolution von achtundvierzig alle Kulturideale der Klassiker- und Romantikerjahrzehnte zeitweise in Wirtschaftsideale verwandelte. Wo es galt, sich mit Oesterreich politisch auseinanderzusetzen, die schleswig-holsteinische Frage zu diskutieren, das neue Reich vorzubereiten oder, später, auszubauen und, vor allem, die tausend Erwerbsfragen und Expansionswünsche, die in dem Wort Zollverein ein gelegenes Debattierobjekt fanden, in praktischen Erlebnissen durchzudenken, konnte nicht Verständnis sein für eine gewitterschwere Tragödienstimmung, für eine Kunst, deren einziges Ziel es war, „vom Zweck zu genesen". Was Feuerbachs Malerei unverständlich machte, war auch das im künstlerischen Sinne Wertvollste darin: das Zeitlose ihrer Schönheit, das praktisch Beziehungslose ihres Ideals. Des beschaulichen Nazarenertums, das Feuerbach mit grossen Lebensgefühlen auszuweiten unternahm, war die Zeit herzlich müde; der Idealismus, der ihr zusagte, musste äusserlich repräsentieren und sinnfällig herausgeputzt sein, wie der Makarts, oder er musste sich greifbar naturalistisch geben und sich der profanen Fassungskraft anpassen. Zur Not liess man noch die Abstraktionen der Corneliusschule gelten, weil diese sich wenigstens nirgend Anteil heischend ins Leben eindrängten und säuberlich vom Alltag getrennt werden konnten. Die sich bereichernde und in eigensinnigem Selbstgefühl erstarkende Bourgeoisie, die sich, mehr als jemals vorher, zum Kunsturteil berufen sah, kühlte an einem Aristokraten wie Feuerbach ihr demokratisches Mütchen. Die Gespräche und entrüsteten Ausrufe vor den Werken dieses Outsiders mögen denen geglichen haben, die kurz vorher in Paris vor den Bildern von Delacroix vernommen worden waren. Ein Geschlecht, das darauf bedacht war, wirtschaftlich emporzukommen, das den Ruhm eines Anton von Werner vorbereitete, einen Menzel verdarb, die Kasuistik Gutzkows zuliess, aber die hohen Forderungen Hebbels nur mit Spott honorierte, das die Birch-Pfeiffer zur Modegrösse erhob und Grillparzer ums Daseinsrecht kämpfen liess, für die Musik Meyerbeers schwärmte und Richard Wagner die Bühnen sperrte, ein Geschlecht, dem das Menschentum Goethes zum akademischen Schemen

wurde, das ganz lehrhaft war, puritanisch sachlich, prüde aus Mangel an innerer Freiheit, gedankenlos durch Arbeitsüberhäufung und das fortwährend im Chor sein Zweck, Zweck, Zweck ertönen liess, war in der That das am wenigsten geeignete Publikum für die Kunst eines im Bannkreise des Klassizismus erzogenen Archäologensohnes, eines Schwärmers, dessen Programm schon in der Jugend mit den Worten formuliert wurde: „edel, schön, grossartig“.



ANSELM FEUERBACH, WEIBLICHER STUDIENKOPF

Zog sich in dieser Weise die politisch determinierte Zeit vor der Berührung mit Feuerbach zurück, so fühlte sich die Gesellschaft auch von dessen persönlicher Art abgestossen. Einem tiefen Misstrauen begegnet ja Jeder, der dem Publikum zum Apostel und Führer werden möchte. Aber hier kam noch eine Antipathie hinzu, die nicht in solchen prinzipiellen Gegensätzen begründet war. Und wieder vermag auch der Heutige, trotzdem die Sympathie a priori auf Seiten Feuerbachs ist, die Schuld für dieses unglückselige Missverhältnis, das dem Künstler das Leben noch mehr vergällte, nicht dem Publikum allein aufzubürden. Feuerbach hatte Züge in seinem Wesen, die den Umgang mit ihm fast unmöglich machten; und es prägen sich diese Züge so deutlich auch in seiner Malerei aus, dass das Publikum, das für dergleichen immer eine feine Spürfähigkeit hat, sich beleidigt fühlte, ohne doch selbst zu wissen wodurch. Der heute doch gewiss objektive Betrachter fühlt, neben einer zuweilen hinreissenden Liebenswürdigkeit, eine beleidigende, hohnvolle Kälte, einen fast hysterischen Dünkel neben der grossen Selbstlosigkeit des ganz der Sache Hingegebenen. Die unsympathischen Charaktereigenschaften des Menschen zeigen sich immer da auch in seiner Kunst, wo das Können versagt hat. Darin liegt die psychologische Erklärung. Menschen mit eingeborenen starken Trieben, mit heftiger Sehnsucht, die mit ihrem Vermögen hinter den deutlich gefühlten Zielen zurückbleiben, werden leicht bösartig und unliebenswürdig aus innerer Verzweiflung. Der Hochmut, womit Feuerbach die Gesellschaft so arg zu verstimmen wusste und worüber die offene Kindlichkeit seines Wesens so ungerecht vergessen wurde, war im Grunde nichts als die Grimasse des Schmerzes über innere Unzulänglichkeiten. Auch darin ist dieser Demiurgos ganz tragisch gewesen, dass er mit dem grossen Schatz im Herzen eigentlich nirgend Liebe und Hingebung zu wecken vermochte. Sein Kampf mit der Gesellschaft ist auch ein Kampf mit sich selbst; er war zu stark sich unterzuordnen und zu schwach, um lächelnd die Einsamkeit der Gletscher zu suchen. Darin trägt er Züge von Nietzsche, der auch um so mehr die Winde seines Herzens verrät, je stolzer er von seinem Menschenekel spricht und der ein Verächter



ANSELM FEUERBACH, IPHIGENIE

wurde, weil ihm die höchste Gestaltungskraft versagt war.

Feuerbach hatte manches von den Künstlergestalten, wie die Romanschreiber sie früher so gern schilderten und deren „Romantik“ dem spiessbürgerlichen Leser ein mystisches Interesse einflösst. Ein strahlender Idealismus, eine männlich schöne, etwas zigeunerhafte Erscheinung, eine genialisch nachlässige Kleidung und das stolze Verkanntsein in einer italienischen Einsamkeit; die Geheimnisse erotischer Erlebnisse, Modellromantik, Armut, Verschwendungslust, Grossherzigkeit, Verzweiflung und Selbstmordgedanken: das alles charakterisiert die Künstlererscheinung in Hackländers Erzählungen; und das alles war bis zu gewissen Graden auch bei Feuerbach zu finden. Heute, wo der berühmte Maler gesittet im Zylinder geht, und wie ein Offizier in Zivil oder ein Privatdozent aussieht, anstatt hungernd seine Italienfahrt zu machen im Schlafwagen nach Paris reist, wo seine Erscheinung nicht mehr von Ateliergeheimnissen und Don Juanstimmungen umwoben ist, erscheint die Art Feuerbachs etwas theatralisch. Liest man, dass er einen schönen Tenor hatte, so ruft man wohl: natürlich, Heldentenor! Aber diese kritische Ironie artet doch nie aus, wird stets gezügelt vom tiefsten Respekt; neben solchen Empfindungen kommen einem dann auch Gedanken an das klassische Profil Goethes. Dieser Zwiespalt aber von Grösse und Kleinlichkeit, von Naturgewalt und Affektation war es, der das grosse Publikum, das nicht bewusst zergliedern kann, abstiess. Die derben Instinkte zuckten zurück vor dem soignierten Spätling einer alten Familienaristokratie, die nach einer Seite die Lebenskräfte verbraucht hatte, um sie nach der andern Seite systematisch zu steigern. Dieser Sohn eines feinsinnigen Freiburger Gelehrten, Enkel eines berühmten Kriminalisten, Neffe eines noch berühmteren Philosophen, dieser Abkömmling eines Geschlechtes, in dem unendliche geistige Regsamkeit, feurige Leidenschaft und intensive Seelenenergie die einzelnen Glieder immer wieder Nervenkrisen zuführten und das dauernd mit Zügen des Pathologischen behaftet war, kann in seiner bleichen, schlanken Vornehmheit einem Fürstenspross verglichen werden. Die geistige Höhe, wo er geboren wurde, schied ihn von vornherein von vielen Dingen des Alltags; er fand sich schon als Knabe im Besitz einer Empfindungsweise, wie sie nur in der dünnen Luft der Gelehrtenaristokratien gedeiht. Ihm war ein fast krankhaftes Reinlichkeitsgefühl eigen, eine absolute Unfähigkeit, das Gemeine zu dulden. Daraus folgte dann die Verständnislosigkeit für alle Kräfte und Gewalten, die im Gemeinen wurzeln und von dort dem Edlen immer aufs neue Säfte des Lebens zuführen. In seiner Natur war das Jähe, Impulsive, das Misstrauische und Eigensinnige, das Hingebende, Bewegte und Kalte, wie es Menschen mit krankem Herzen im schnellen Wechsel zeigen; er hatte vom



ANSELM FEUERBACH, SELBSTBILDNIS



ANSELM FEUERBACH, PAOLO UND FRANCESCA



ANSELM FEUERBACH, AMAZONENSCHLACHT (SKIZZE)



ANSELM FEUERBACH, WEIBLICHER STUDIENKOPF

siechen Vater die überreizten Nerven geerbt, und so bildete sich aus vielen Einflüssen das cholerisch melancholische Temperament aus, das die Freunde vertrieb, das Publikum misstrauisch machte, die Gönner beleidigte und dem Künstler bald keinen Freund liess als die Stiefmutter.

Alle diese Gründe, die sachlichen und persönlichen, entschuldigen nicht das Verbrechen, das die Zeitgenossen diesem hoch gearteten Talent gegenüber begangen haben; aber sie erklären es und mildern das Urteil, das sich immer gern vollständig auf Seiten des Künstlers stellen möchte, ohne zu bedenken, dass sich die Gegenwart in diesem selben Augenblick vielleicht ebenso schuldig macht, einem Lebenden gegenüber, ohne es zu ahnen. (SCHLUSS FOLGT)



ANSELM FEUERBACH, AM STRANDE

REMBRANDTS KOLORIT UND FARBENTECHNIK

VON

EDUARD KOLLOFF



Wie die moralische Auffassung von Rembrandts historischen Bildern, so ist auch die materielle Behandlung derselben für ganz absonderlich und verwunderlich ausgegeben worden, und selbst in technischer Hinsicht soll sein Genie etwas von der Kabbala und vom Stein der Weisen an sich haben. Sehr genaue Kenner und Liebhaber, die alles mit dem Vergrösserungsglase untersuchen, werden durch seine Malerei aus dem Konzept gebracht und in Verlegenheit gesetzt; sie können nicht angeben, wie sie gemacht ist, und wissen sich nicht anders zu helfen, als mit der Erklärung, das hermetisch versiegelte Machwerk seiner Bilder sei eine Zauberei und der Maler selbst habe keine klare Erkenntnis davon gehabt.

Ich gestehe, dass ich kein Freund dieser Erklärungsart bin. Ebensogut liesse sich annehmen, dass Beethoven seine Symphonien nicht verstand, als er sie komponierte, und dass bloss den späteren Dilettanten und Exekutanten das Glück vorbehalten war, die Gemütsstimmungen des Meisters nachzuempfinden und die Schönheiten seiner Werke mit dem Violinbogen herauszustreichen.

Rembrandt soll von mir so gröblich nicht beleidigt werden. Was mich so oft an seinen Werken beschäftigte und verwunderte, war die Sicherheit der Technik, ein deutlich vorliegendes, herbes und doch zweckvolles Schalten und Walten mit allen Mitteln der Darstellung.

Rembrandt vereinigt alle Vorzüge der Farbe: Pracht und Klarheit, Kraft und Zartheit, Glut und Tiefe. Inzwischen Blendwerk bleibt seine Malerei immer, und sein mit Recht so hochgepriesenes Kolorit, die Lust des Kenners wie des Nichtkenners, beruht im Grunde auf Konvenienz; selbst seine eigentümlich lebendige Fleischfarbe ist genau besehen ein täuschendes Farbenspiel, wobei er sich jedoch von der Wahrheit und Natur nicht weiter entfernt hat, als andere grosse Maler, z. B. Rubens und Tizian. Rubens, der in seine Fleischtöne den Zinnober hineinbringt, malt Fleisch, das spielt wie Atlas und brennt wie bei Personen, die sehr erhitzt sind. Bei Rembrandt herrscht wie bei Tizian ein bald heller, bald dunkler gelblicher Ton vor, nicht fieberhaft und gallig, sondern so, als ob Ambra

Anlässlich der Feier von Rembrandts dreihundertjährigem Geburtstag ziemt es sich, ein Stück aus dem wunderschönen Aufsatz wieder abzudrucken, der zuerst in Raumers historischem Taschenbuch 1854 erschien. Die Red.

oder Gold anstatt des Blutes sich mit der Säftemasse vermischt und eine gleichmässige Wärme über den ganzen Körper verbreitet hätten. Die Wahrheit des Rembrandtschen Kolorits ist also nicht durch eine strenge Vergleichung mit der Farbe der Gegenstände ausser dem Gemälde zu suchen: man muss nur gewisse allgemeine Ideen von den Farben, wodurch sich die Gegenstände in der Natur unterscheiden, mit zu dem Anblick der Gemälde hinzubringen und sich dann von der Wahrheit der Farbe eines jeden Gegenstandes im Gemälde durch den Kontrast überzeugen. Wenn man z. B. von einer Figur in Rembrandts Bildern eine einzelne Wange ansieht und das übrige bedeckt, so wird diese Wange vielleicht nicht als wahres Fleisch erscheinen; wenn man sie aber gegen die andern Teile des Gesichts oder gar gegen Haare und Gewand hält, so macht sie den Eindruck von lebendigem Fleisch. Was ihn auch hier über alle diejenigen Maler setzt, welche durch bunte Farbenspiele zu gefallen und zu blenden gesucht haben, ist dies, dass er wirklich bezaubert, dass der Glanz seines Kolorits mit Stärke und Harmonie verbunden ist. Dabei hat sein Helldunkel einen unbeschreiblichen Reiz und eine wahrhaft magische Anziehungskraft.

Nach der ebenso geistreichen als treffenden Bemerkung eines feinen Kunstkenners ist Rembrandt hinsichtlich des Helldunkels der holländische Correggio, der jedoch zu dem italienischen in umgekehrtem Verhältnis steht, indem bei diesem das Licht und eine allgemeine Helligkeit, worin alles strahlt, bei jenem hingegen der Schatten und eine allgemeine Dunkelheit, woraus nur einzelnes in starker Beleuchtung hervorspringt, die vorwaltenden Elemente sind. Von allen Naturerscheinungen hat das Licht die beiden Meister vorzüglich beschäftigt; aber bei Rembrandt ist es nicht die lautere Reinheit des Lichtes, sondern das reizvolle Gemisch von Licht und Dunkel, worin sich die Aussenwelt durch seine Anschauung hindurch bewegt. Wie das Licht mit Blitzesschlägen erhellend durch das Dunkel fährt und die Finsternis mit einbrechender Gewalt besiegt und mit eindringender Kraft besänftigt, das ist das materielle Problem, womit er beinahe fünfzig Jahre lang, den Pinsel in der Hand, sich rastlos gemessen und welches er auf wunderbare Weise gelöst hat. Es ist daher in seinen Bildern gewöhnlich Nacht oder Dämmerung, in die er einen Strahl der glühenden Abendsonne oder des blassen Mondlichts, den Schein brennender Kerzen oder Fackeln, oft auch das poetische Licht seiner Phantasie hineinfallen lässt, welches mit den himmlischen und irdischen Lichtern um den Vorrang streitet. Das ist unseres Meisters wahrer Balg; mit dergleichen nagelneuen, höchst seltsamen, pikanten Lichtwirkungen überrascht und überfällt er immer seinen Mann. Er trägt, sozusagen, Blendlaternen unter seinem Mantel, die er plötzlich hervorzieht und uns ins Gesicht hält, dass wir anfangs vor lauter Schimmer fast nichts sehen können. Es ist, als ob wir in ein tiefes, düsteres Zimmer hineintreten, welches eine flackernde Flamme spärlich erleuchtet, und wo wir nicht sogleich alle Gegenstände übersehen können; das Auge muss sich erst an das gegebene Mass von Licht gewöhnen, bis es aus der dunkeln Masse, worin zuerst das Ganze verschwamm, allmählich das einzelne mit bestimmtem Umriss und Dasein herauserkennt. Reynolds will bemerkt haben, dass die venetianischen Maler auf ihren Bildern durchgängig bloss ein Viertel dem Lichte, ein anderes Viertel dem stärksten Schatten und das übrige den Halbtönen einräumten; dass Rubens mehr als ein Viertel von seinen Gemälden dem Lichte auszusetzen pflegte, Rembrandt hingegen viel weniger, nämlich höchstens ein Achtel. Daraus erklärt sich, dass Rembrandt den Ort der Handlung so gern ins Innere von Kirchen, Grotten, gewölbten, kellerartigen Räumen verlegt, wo die Finsternis als vorherrschendes Element nur stellenweise das Licht siegreich walten lässt.

Die Wirkung des Helldunkeln ist für Rembrandt das Hauptmittel zur Geltendmachung seiner malerischen Zwecke, und das Hauptstück, welchem die andern Teile der Malerei sich mehr oder weniger unterordnen und fügen müssen. Er sucht vor allen Dingen die Fläche, worauf er malt, zu vertiefen und den Gegenstand der Darstellung aus der Tiefe hervortreten zu lassen. Damit meinen wir jedoch nicht die von vielen Kunstschriftstellern als sehr wichtig betrachtete Eigenschaft, die Gegenstände abzuheben und den Gestalten ein frappantes Relief zu geben. Das war nicht die Sache, worauf Rembrandt vorzüglich ausging. Weit unbedeutendere Maler verstanden sich viel besser auf diesen Effekt, der bei den alten Meistern sehr hoch angesehen war, wie er es noch bei einigen Liebhabern ist, die ein ganz besonderes Wohlgefallen verspüren, wenn sie eine Figur antreffen, um die sie, sozusagen, herumgehen können. Eine solche Art von Illusion verträgt sich nicht mit der Gesamthaltung, die sich

in Rembrandts Werken findet und welche dadurch entsteht, dass die Schatten in einem Hintergrund, der noch dunkler als diese Schatten ist, aufgehen, wogegen das Relief dadurch zustande kommt, dass die Umrisse hart abgeschnitten und die Figuren sozusagen eingelegt werden. Rembrandts Bestreben geht vor allem dahin, die Konturen in den Hintergrund verlaufen und diesen tief zurückweichen zu lassen. Dann sucht er das Licht zusammenzuhalten, damit das Auge durch den Kontrast dieser hellen Masse zu der dunkeln wie von der Wirkung des Sonnenlichts in der Natur affiziert werden möge. In diesem Stücke nähert er sich einigermassen der Verfahrungsart des Caravaggio, indem er wie dieser Meister seinen Gegenständen die Wirkung einer teilweisen Beleuchtung giebt. Rembrandt bringt aber nicht wie Caravaggio die Gegenstände unter ein von oben durch eine geringe Oeffnung herabfallendes Licht, und es ist ein grosser Irrtum, zu glauben, dass er vorerst damit anfing, alles Licht bis auf den kleinen Teil eines Fensters zu versperren. Auf diese Weise bekommt man freilich starke Schatten, weiter aber auch nichts; denn das helle Licht ist nicht mehr da, welches auch die Schatten klar und leuchtend macht. Nichts ist dem Lichte, das eine Masse ausmachen und sich in einem ganzen Bilde verbreiten muss, so entgegen, als jene Funken, welche man mit Gewalt durch den Gegensatz der Töne herauslockt und die nur auf einige Augenblicke blenden, um uns hernach der Finsternis zu überlassen. Solche Kunststücke schimmern bloss durch den Widerspruch einer einzigen Ecke an einem Gegenstande, dessen übrige Seiten alle im Schatten verschwinden. Rembrandt nimmt für seine Bilder ein solches Licht an, welches in der Natur ein günstiger Zufall zuweilen auf die Gegenstände wirft, wenn gewisse Nebendinge es vorteilhaft leiten und verstärken, wenn z. B. Sonnenlicht zwischen Wolken hindurchfällt oder Kerzenlicht sich an dunkeln Körpern bricht, so dass um einen Lichtkern mannigfach helle und dunkle Partien sich ansetzen. Auf ähnliche Weise, wie Rembrandts Auffassung von der des Caravaggio absticht, unterscheidet sich auch das Kolorit des Hauptmeisters der holländischen Schule von dem Kolorit des Koryphäen der naturalistischen Richtung. Bei beiden ist dieses Dunkel der vorherrschende Ton ihrer Gemälde, aus dem starke Lichter und kräftige Farben hervortreten; aber darin hat Rembrandt einen wesentlichen Vorzug vor Caravaggio, dass er die hellen und dunkeln Partien in die schönste Harmonie zu bringen, die Schatten durchsichtig zu halten, das Licht verständig zu führen und weitläufige Gruppen, ja weitläuftige, aus mehreren Gruppen bestehende Kompositionen zu einem durch eine Erleuchtung zusammenhängenden Ganzen zu verbinden weiss. Caravaggios Helldunkel besteht in einem starken und kräftigen Farbenton und ist oft trefflich behandelt, aber doch nicht eigentlich das, was die Italiener chiaro nel scuro nennen, das wahre Helldunkel wie bei Rembrandt, dessen Bilder vom höchsten Lichte bis zum tiefsten Schatten aufs feinste abegestuft sind, so dass sie von eigenem Glanze zu leuchten scheinen und darin nicht bloss die Gegenstände, die in Augenschein gesetzt werden sollten, sondern auch die Gegenstände, die unbeschadet dem Augenschein entzogen und in Schatten gestellt werden konnten, zu unterscheiden sind. Ein Gemälde von Caravaggio frappiert, indem das Abstechende der lichten Massen von den dunkeln die Sehnerven stark rührt; aber diese Rührung hat etwas Schmerzhaftes, weil der Eindruck zu grell ist. Rembrandts Gemälde hingegen thun den Sehnerven wohl. Licht und Schatten machen hier nicht bloss schwarze und weisse Flecken, sondern bringen abwechselnd dunkle, dämmerige, helle, hellere und leuchtende Stellen, die harmonisch und mit natürlichen Uebergängen aneinander hängen. Man vergisst, dass die Gegenstände auf einer Fläche dargestellt sind, so tief ist die Leinwand ausgehöhlt und die ganze Tiefe in eine Menge kleiner Pläne abgestuft. Diese Pläne und alle Teile der darauf befindlichen Gegenstände sind verhältnismässig beleuchtet, und die Widerscheine und Widerschläge aller Lichter auf einander vereinigen sich zu der gefälligsten Wirkung für das Auge, welches überall angezogen und festgehalten, überall ausruht, weitergeht und wieder umkehrt, um die malerische Rundschau von neuem vorzunehmen. Die Gestalten haben Rundung und Bewegung; die Gruppen, durch ihren Gegensatz und Kontrast, die Halbtöne, die Lasuren, die Reflexe, die Schattierungen thun die wunderbaren Wirkungen der Ruhepunkte und Drucker; Licht und Schatten verschlingen und unterstützen sich gegenseitig, die Lichter, durch Uebergänge zusammen verbunden, bilden nur eine Masse, und alles dies giebt ein Konzert prägnanter Farbenwirkung, welches im ganzen harmonisch laut wird, und im einzelnen seine Bravouren und seine anmutigen Partien hat.

Der Reiz von Mannigfaltigkeit und Einheit,

der dadurch entsteht, wird durch die Wahl der Farben, welche den Hauptzweck unterstützen, ausserordentlich erhöht. Rembrandt bekleidet die Gegenstände mit solchen Farben, welche der Natur so nahe kommen, als es die angenehme Wirkung des Helldunkeln gestattet. Wenn also eine gewisse Farbe, die in der Natur wirklich angetroffen wird, das Licht an irgend einer Stelle im Gemälde hemmen, abspringen lassen und die einzelne Partie mit den übrigen nicht vermählen sollte, so wird sie so weit abgeändert, als es die Harmonie des Helldunkeln erfordert, ohne jedoch eine völlige Unwahrheit hervorzubringen. Dieser Harmonie zu Gefallen sind oft einige Teile dunkler und andere heller gehalten mit stärkeren Reflexen, als die Natur sie wirklich darbietet. Rembrandt hat sich übrigens in diesem Stücke keine grössere Freiheit herausgenommen, als z. B. Paul Veronese, der einst auf die Frage, warum er gewisse Figuren in Schatten verhüllt habe, wovon man die Ursache im Bilde selbst nicht bemerke, bloss erwiderte: una nuevola che passa „eine vorüberziehende Wolke beschatte sie". Vor allen Dingen Koloristen, glaubten diese Meister, dass in solchen Fällen das Auge auf Kosten jeder andern Rücksicht befriedigt werden müsse; sie hätten gewiss naturgetreuer malen können, aber zum Nachteil desjenigen, welches sie für wesentlicher und kunstgemässer hielten, nämlich die aus dem Kontrast und Wechsel der Farben entspringende Harmonie.

In diesem Punkte entwickelte Rembrandt die energischste Virtuosität. Was bei dem ersten Blick an seinen Gemälden frappiert, ist die massenhafte Wirkung und harmonische Haltung. Man hänge eines seiner Bilder unter zwanzig andere aus den verschiedensten Schulen, auf der Stelle wird man es daraus hervorstechen sehen durch die Fülle und Belebtheit des Kolorits, und mehr noch durch die mächtige Harmonie der Tonart. Hierin ist er wirklich originell und meisterhaft, und hiermit machte er zu seiner Zeit um so grösseres Aufsehen, als man damals fleissiges gelecktes Auspinseln mit glänzenden Farben für koloriert hielt, und vom Helldunkeln in weitläufigen Kompositionen, vom Zusammenhalten des Lichts und Schattens in bestimmten Massen, welche Gruppen bilden, keine wahre Vorstellung hatte. Was Rembrandts Hauptstärke ausmacht, sein überaus kräftiges Kolorit, Verbindung der Farben durch Mitteltinten zu der gefälligsten Harmonie, sorgfältige Unterordnung aller unter einen Hauptton, richtige und in den sanftesten Uebergängen sich verlierende Abstufung des Lichtes, das überraschende Leben und Hervorkommen der Hauptpersonen, — musste daher bei seinem Auftreten in den Augen der Kenner einen hohen Vorzug begründen und die Aufmerksamkeit der Künstler vor allem an seinen Bildern beschäftigen. Auch wird diese Seite des Talents unseres Meisters von den älteren Schriftstellern mit einstimmigem Lobe hervorgehoben. Sandrart rühmt an Rembrandts Gemälden „die Gesamtharmonie, in welcher er fürtrefflich gewesen, und womit er allen denen die Augen eröffnet, welche, dem gemeinen Brauch nach, mehr Färber als Maler sind, indem sie die Härtigkeit und rauhe Art der Farben frech und hart nebeneinander legen, dass sie mit der Natur ganz keine Gemeinschaft haben, sondern nur denen in den Kramläden gefüllten Farbenschachtlen, oder aus der Färberei gebrachten Tüchern ähnlich und gleich sehen". Ebenso äussert sich Samuel von Hoogstraeten über Rembrandts Stück auf „dem Schützenhause zu Amsterdam", die berühmte Nachtwache: „Dieses Werk, obschon nicht tadellos, soll, meiner Ansicht nach, doch alle seine Nebenbuhler ausstechen, weil es so malerisch gedacht, so grossartig angeordnet und so kräftig koloriert ist, dass, nach vieler Leute Meinung, alle andern Stücke als Kartenblätter daneben aussehen. Wiewohl ich gewünscht hätte, dass er mehr Licht hineingebracht."

Bei dem vorherrschenden Streben nach Harmonie und Haltung begreift man die Antwort, worin Rembrandt sich einst gegen den Vorwurf allzu ungleicher Ausführung verteidigt haben soll: „Ein Stück ist fertig, wenn der Künstler ausgedrückt hat, was er geben wollte." Eben daher kommt es, dass er bei Darstellung von Harnischen und dergleichen blinkenden Sachen bisweilen in einen Fehler fällt, den Houbraken ihm vorhält in der Anekdote von der Perle, welcher zu Gefallen Rembrandt eine schöne Kleopatra über und über in Schatten vertrieben habe. Denn wenn man auch, um das stärkste Licht des Metall- oder Perlmutterglanzes auszudrücken, das reinste Weiss gebraucht, so tritt es im Bilde gegen das Fleisch doch nicht so überwiegend hervor, als in der Natur, oder man muss die Fleischfarbe im Ton herunterstimmen. Nach diesem Grundsatze hat Rembrandt bisweilen seine geharnischten Krieger gemalt, deren Köpfe in der Karnation stumpf betont sind, um so zwischen dem Panzer und dem Gesicht eine richtige Abstufung zu vermitteln und das Ganze harmonisch

zu halten. Seine Gemälde dieser Art sind daher im allgemeinen zu schwarz ausgefallen, und man muss gestehen, dass Rembrandt für seinen Hauptzweck hier etwas zu viel von der Natur aufgeopfert, während er andererseits sich manchmal beinahe allzu strenge an die Natur angeschlossen hat, z. B. in einigen seiner radierten Nachtstücke, wo er, um das Kerzenlicht recht natürlich brennend wiederzugeben, rund herum alles so schwarz gehalten, dass nahebei, wenn man diese Lichtchen zudeckt, das übrige von dem Werke dunkel bleibt und weiterab davon nichts als ein heller Fleck zu sehen ist. Rembrandt begeht in diesen Stücken den umgekehrten Fehler von Rubens, der über seine Mondscheinbilder nicht bloss mehr Licht verbreitet, als die Naturwahrheit zulässt, sondern zu solchen Effekten auch seine gewöhnlichen warmen und brillanten Farben gebraucht, so dass man dabei leicht irre werden und auf den Gedanken verfallen könnte, er habe einen schwachen Sonnenuntergang malen wollen, wenn er nicht Sterne und Laternen hinzugesetzt hätte. Muss man auch zugeben, dass diese Behandlungsweise ihre Mängel hat, so ist sie jedoch nicht so fehlerhaft, als die entgegengesetzte Art, Nachtstücke so dunkel zu halten, dass die Gegenstände nur bei einem gewissen Lichte und selbst dann nur mit Mühe zu erkennen sind. Uebrigens ist diese Art der Beleuchtung eine Ausnahme bei Rembrandt, der in der Regel sein Licht- und Schattenspiel sehr kunstvoll zur Verdeutlichung des Gegenstandes anwendet. Er lässt freilich in seinen Werken durchgehends wenig Licht sehen, nur an den Hauptstellen, die er in Augenschein setzen will, und um welche er Licht und Schatten künstlich beisammenhält, nebst angemessenen Reflexen, so dass das Licht in den Schatten sehr verständig weicht; dabei aber weiss er es so einzurichten, dass das Auge zunächst auf die durch stärkere Beleuchtung passend hervorgehobenen Hauptpersonen, sodann zu den weniger erhellten Figuren geleitet und endlich in das geheimnisvolle Dunkel des Hintergrundes hineingezogen wird.

Dieses Gefühl des Malerischen, welches Rembrandts Talent in so hohem Grade auszeichnet, kann man auch das musikalische Element in seinen Bildern nennen, weil es auf das Auge in ähnlicher Weise wirkt wie die Töne auf das Ohr. Diese Aehnlichkeit ist schon in der Sprache bezeichnet. Die Maler sprechen von dumpfen, lärmenden, schreienden, missstimmigen Tönen, von Harmonie der Farben, von ihrer Skala; die Musiker sprechen ihrerseits von chromatisch. Das sind Metaphern; aber die Metaphern, ich meine die der gewöhnlichen Sprache, wenn auch nicht die der Dichter, sind alle wahr. Die Farbentöne sind demnach in eigentlichem und unmittelbarem Verstande einer Melodie und Harmonie fähig. Man kann sie auf alle Arten erklingen lassen und Akkorde aus ihnen herausziehen. Alle grossen Koloristen, Tizian, Rembrandt, Rubens, Murillo, Velasquez u. s. w. spielen in einer gewissen Tonart, und jeder von diesen Meistern hat einen vorwaltenden Grundton, aus welchem sich die Harmonie seiner Bilder entwickelt. Wollte man den Vergleich noch weiter ausdehnen, so könnte man die Koloristen, wie man's bisweilen bei den Musikern thut, in Melodisten und Harmonisten einteilen. Rembrandt wäre mehr ein Harmonist. Vergessen wir nicht dabei zu bemerken, dass die musikalischen Eigenschaften der Farbe und Wirkung keine blosse Spiele der Optik sind zu läppischer Belustigung oder Ueberraschung der Augen wie das Geflimmer eines Kaleidoskops.

In der Malerei, wie in der Natur, sehen wir die Farbe bloss auf Körpern haften, deren Wesen und Eigenschaften, Kontur und Relief sie auf ihre Weise ausdrückt; sie umhüllt Formen und hält sich an Linien, welche gleichsam die Worte dieser Musik sind; sie verdeutlicht nach ihrer Art den Gegenstand des Bildes, wie das Orchester in die Handlung eines Musikstückes eingeht und dieselbe dadurch verständlich macht, dass es sie in Symphonie eintaucht. Die Farbe eignet sich demnach zu mehr oder minder bestimmten Ausdrücken und gehört zu den rechtmässigen Mitteln künstlerischer Darstellung. Sie hat aus diesem Grunde ihre Wahrheit, ihre Schönheit, ihre Poesie, ihr Ideal. Auch ist nicht Kolorist wer will. Dieses Talent scheint vor allem angeboren zu sein und begründet sogar eine Art Genie, wenn es mit der Stärke von Erfindung, der Gewalt von Wirkung und der Originalität eines Rubens, eines Murillo oder eines Rembrandt hervortritt. Vielleicht war niemand so sehr Kolorist als Rembrandt: vor seinen Augen erglänzt alles in Brillantfeuer oder spielt wie ein Pfauenschweif; alle Nuancen des Prismas schimmern in seinen Wimpern und alle Farbenlichter, die durch die Natur durchschiessen, sind in seinen Bildern aufgehascht. Man kann sehr wohl die Wirkung seiner Gemälde mit der Wirkung eines Haufens Preziosen vergleichen: seine Farben funkeln und glänzen wie Edelsteine und haben dabei

nicht das Schillernde und Flimmernde, welches man von so brillanten Tinten hätte erwarten sollen.

Was die Behandlung betrifft, so lassen sich bei Rembrandt wie bei jedem grossen Meister verschiedene Manieren unterscheiden. Seine erste Manier ist ein sorgsames Saubermalen, welches sein Schüler Gerrit Dow sich zum Muster nahm. Sehr irrig wird in den Kunstbüchern angegeben, dass diese Manier Rembrandts der Feinmalerei des Mieris verwandt ist, die nicht das allergeringste damit zu schaffen hat. Behutsame Behandlung, zarte Ausführung, feine Abtönung, sorgfältige Modellierung sind charakteristische Merkmale und Vorzüge der Bilder aus der ersten Zeit des Meisters; man bemerkt nirgends starke Impastierungen, kecke Aufhöhungen, derbe Pinselstriche; alles ist weich, verschmolzen, glatt; Silbertöne sind reichlich vorhanden; jedoch schon hier welche Sicherheit des Vortrags, welche Gründlichkeit des Wissens, welche Kraft in der Mässigung! Gerrit Dow hielt unverändert fest an dieser ersten Manier seines Meisters, welche die für malerische „Kunststücke" leidenschaftlich eingenommenen Holländer in hohem Grade entzückte. Aber Rembrandt änderte mit zunehmender Praxis und wachsender Einsicht seine Technik. Die saubere, glatte Arbeit, wie sie seine ersten Bilder zeigen, macht einem pastoseren, unvertriebeneren Auftrage Platz. Seine zweite Manier zu malen ist fett, mürbe, voll Saft und Kraft, und wird, im Gegensatze zu seiner ersten verschmolzenen Manier (manière fondue), von den französischen Bildertrödlern mit einem nicht sehr gewählten, aber bezeichnenden Ausdruck die butterige Manier (manière beurrée) genannt. Die Weichheit ist beiden Manieren eigentümlich; aber die letztere hat wirklich etwas, das sich gegen den zarten Schmelz und Fluss der ersteren wie geknetete Butter ausnimmt. In den Bildern der zweiten Manier herrschen Ambratöne vor; das Weiss, obschon für das Hauptlicht bisweilen ganz rein gebraucht, ist jedoch öfter nach Tizianischer Weise wie in die Goldglut der Abendsonne eingetaucht, und ein warmer Schattenduft bräunt und vergoldet das Ganze. Eine strenge Durchbildung aller Teile gesellt sich zu einer freieren und breiteren Ausführung, welche allmählich zu der höchsten Leichtigkeit und Virtuosität des Machwerks übergeht, wie sie Rembrandts dritter und letzter Manier eigen sind. Diese Manier ist von einer Keckheit und Rauheit der Pinselführung und Farbengebung, die fast an Roheit und Frechheit zu grenzen scheint, aber von einer Wahrheit und Energie der Darstellung und Wirkung, die bis zu Zauberei geht. Was hier wirkt, ist nicht bloss eine frappante Charakteristik, sondern es kommt auf Augenblicke wirklich zu einer Art von optischer Illusion, und der Eindruck, den die Kunst macht, ist zunächst der des Staunens. Dies wird dann noch vermehrt, wenn man einem solchen Bilde ganz nahe tritt, um es auf die angewendeten Mittel und auf seine Behandlung anzusehen. Wie tief stehen diese tiefen und doch nicht schwarzen Schatten, wie scharf blitzen die hellen, aber nicht grellen Lichter, und wie leicht und spielend sind alle Pinselstriche hingeworfen! Oft ist es schwer, sie für etwas anderes als ein Werk des Zufalls zu halten, aber nur zwei Schritte rückwärts und man wird alles darstellungsvoll finden, und sich zugleich überzeugen, wie sehr es berechnet ist. Auch ist es keineswegs der erste Wurf, welcher die Figuren mit so vollendeter Rundung und Haltung vor- und zurücktreten macht, sondern von Plan zu Plan wird hier eine feine Abtönung bemerkbar. Ueberhaupt war hier Streben nach grösstmöglicher Wirkung das erste; dazu mussten überall Kontraste, sowohl von Schatten und Licht, als auch der Farben und Töne unter einander helfen; ja, hier und da wurden einzelne Teile absichtlich geopfert, um dafür in anderen eine desto schlagendere Plastik zu erreichen. Verkürzte Finger sind mit einem Pinselstrich gegeben, Goldstickereien ganz reliefartig modelliert, ebenso Edelsteine und Juwelen, wobei die Farben fett, körperlich aufgesetzt, zum Teil wie kleine unregelmässige Kristalle herausgearbeitet sind, so dass sie mit dem vollen Glanze einer glatten, körnigen und facettierten Substanz funkelnd ins Auge treten. Seltsam und für Rembrandts Genie charakteristisch, diese Ausführung von unglaublicher Brutalität ist zugleich von äusserster Delikatesse; es ist eine Zartheit mit Fusstritten und Faustschlägen, aber so, wie sie die allersaubersten Feinmaler nie haben erreichen können: aus diesem Chaos gehackter und hingesäbelter Striche, aus diesem Gewühl von Schatten und Licht, aus diesem Haufen von anscheinend zufällig und ordnungslos hingeworfenen Farben entspringt die höchste, herrlichste Harmonie.

Rembrandt unterscheidet sich demnach von so vielen grossen Meistern auch durch den merkwürdigen Gang seiner künstlerischen Entwickelung. Seine ersten Bilder sind von ruhiger, besonnener,

sorgsamer Ausführung, von heller Farbe und sanfter Wirkung; mit zunehmenden Jahren wird er feuriger, anstatt kälter, ausgelassener, anstatt zurückhaltender. Unumschränkter Herr aller darstellenden Mittel, lässt er der Phantasie freies Spiel; seine Originalität entfaltet sich immer stärker und reicher, und seine Dreistigkeit geht zuletzt beinahe bis zur Impertinenz, seine Bravour bis zur Wildheit: er wirtschaftet mit seinen Löwentatzen auf das grimmigste in Asphalt und Ocker herum; seine Mähne mischt sich mit hinein, erglüht röter und röter, und gerät sozusagen in lichterlohen Brand: keine Höhle, sie mag so dunkel sein wie sie will, ist jetzt imstande, ihn zu schrecken; er stürzt keck hinein und weiss, dass er nur hier und da mit dem Pinsel hinzustreichen braucht, um das Schwarze der finstersten Nacht zum vollen Mittage zu verkehren, der alles erleuchtet.

Rembrandt machte gewiss nie Kartons. Nicht Form und Zeichnung, sondern Farbe und Beleuchtung war ihm Hauptsache, diese der Natur anzunähern und nach den Gesetzen des Helldunkeln durchzubilden, Hauptziel. Bei dem Grundsatze, das Einzelne dem Ganzen zu opfern und auf Harmonie und Haltung hinzuarbeiten, hörte die Notwendigkeit der Kartons auf: Rembrandt malte nach Farbenskizzen, wozu er sorgfältig Studien sammelte. Mehrere von seinen Lehrlingen äusserten zu Houbraken, dass er einen Kopf oft auf zehnerlei Weise abzeichnete, ehe er ihn auf das Tuch oder Brett malte. Daher finden sich von Rembrandt nicht allein so viel einzelne Studien, sondern auch so viel ganze Kompositionsskizzen. Selbst Houbraken gesteht, er kenne niemand, der von einem und demselben Gegenstande so viele verschiedene Skizzen komponiert habe als Rembrandt, weil er reich an Gedanken gewesen und auf Mannigfaltigkeit der Kostüme und Affekte viel Obacht gegeben. Auch aus andern Nachrichten geht hervor, wie gewissenhaft Rembrandt seine Sache betrieb, dass er die Palette nicht eher zur Hand nahm, als bis er alles, was er brauchte, beisammen hatte und den Gegenstand in Gedanken fix und fertig auf seiner Tafel oder Leinwand voraussah.

Es scheint, dass Rembrandt, wie die Venetianer gethan hatten, gewöhnlich auf weissen Grund malte. Ehe er darauf malte, legte er seine weiss grundierte Tafel oder Leinwand mit einem warmen Ockerton an und schattierte das ganze Bild mit einer solchen Farbe. Auf diese Weise gab er gleich von Anfang die Haltung des Bildes an; hernach erst legte er alle Lokalfarben mit Lasurfarben an, setzte mit Deckfarben die Lichter auf und vollendete die Schatten mit Farbenspielungen. Buchanan behauptet, dass Rembrandt in die Uebermalung und und in seine ersten Lasuren oft feine Abgänge von Malergold hineingemischt habe, welche die grosse Durchsichtigkeit oder die glühende Tiefe und Fülle des Tones in seinen Schatten hervorbrächten und wovon einzelne Teilchen in seinen Bildern bei starkem Licht, oder wenn ein alter Firnis abgehoben werde, zu sehen seien. Diese Meinung ist aber wohl nicht zulässig. Die angeblichen Goldteilchen, die in Rembrandts Schattenpartien durchschimmern sollen, rühren allem Anschein nach von dem warmen Ockergrunde her, welchen er in seinen Gemälden oft rein stehen liess und welchen er absichtlich dazu benutzte, seine Tinten hell und durchsichtig zu machen. Seine Tinten haben in der That etwas unbeschreiblich Saftiges, Durchsichtiges und Frisches an sich, und seine Farben sehen aus, als wenn sie eben nass auf das Tuch gestrichen wären. Diesen Vorzug hat er zum Teil den schönen dauerhaften Farben zu verdanken, welche damals aus Ostindien kamen, oder deren Verfertigung man zu Rembrandts Zeiten besser verstand und fleissiger besorgte als in unseren Tagen. Noch mehr aber liegt der Grund in seiner vortrefflichen Behandlung. Er hatte durch eine lange Erfahrung so viel Sicherheit in seinen Grundsätzen und in seiner Hand bekommen, dass er die Farben wenig oder gar nicht vertrieb, sondern sie aufs Tuch gesetzt rein stehen liess. Seine Lichter brachte er stets mit Massen von verschiedenen Farben hervor, die gut zu einander passten und welche er pur und ungemischt auftrug. Wenn die erste Anlage fertig war, vertrieb er weiter nicht, sondern setzte Pinselzug bei Pinselzug hin. In seiner letzten Zeit war sein Auftrag oft so stark, dass die Farben besonders im hohen Lichte, wie Kleckse aussehen und von ungefähr auf die Leinwand wie Mörtel an die Wand geworfen scheinen. Aber da er diese ungemischten und unvertriebenen Tinten so ab- und angemessen an die Stelle zu setzen wusste, wo sie genau die Mitte zwischen den übrigen ausmachen und sie richtig abstufen, so sehen doch seine Farben, in der gehörigen Entfernung betrachtet, für welche sie berechnet sind, selbst auf den Bildern seiner kecksten Manier äusserst in einander verschmolzen aus. Auch Tizian malte in seiner letzten Zeit sehr rauh und pastos, welches in der Nähe nicht, aber

in einiger Entfernung sehr wohl stand, und im Grunde hatten Tizian und Rembrandt einerlei Verfahrungsart, nur mit dem Unterschiede: Tizian setzte bei dem Uebergange aus einer Farbe in die andere die ganze Stufenreihe der Tinten hin, Rembrandt nur wenige, nur die hauptsächlichsten, auffallendsten. Daher sind Tizians Bilder mehr in der Nähe zu sehen, während die von Rembrandt nahebei sich fast wie ein wüstes Chaos von Farbenklecksen ausnehmen und nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Spachtel oder Gott weiss, mit was sonst gemalt scheinen. Man sagt, Rembrandt habe oft mit den Fingern impastiert, oder die Farben mit vollen Händen aus einem Kübel genommen, sie auf die Leinwand geworfen und nachher mit der Spachtel glatt und zurecht gestrichen. Es scheint allerdings, dass Rembrandt, wenn er Zufälligkeiten benutzen wollte, anstatt des Pinsels die Spachtel oder irgend ein anderes Werkzeug zum Auf- und Durchstreichen der Farben gebraucht hat. Mag er übrigens die Spachtel oder einen Kamm oder irgend ein anderes Instrument gebraucht haben, jedenfalls scheint es etwas gewesen zu sein, das der Künstler nicht ganz in seiner Gewalt hatte. Er hat damit in seinem Machwerk oft kühne und seltsame Dinge hervorgebracht, die durch ihre Leichtigkeit in Erstaunen setzen, und welche er gewiss nicht ausgedacht oder der regelmässigen Führung des Pinsels zugemutet hätte. Das konnte aber nur bei Gegenständen geschehen, die keine Genauigkeit verlangen, bei Baumstämmen, Felsen, gewissen Terrains, Säulen u. s. w. Bei der zufälligen und rauhen Behandlung bringen die gefurchten, gerillten, geharkten oder gekämmten Impastierungen an diesen Gegenständen die freie und leichte Wirkung hervor, die man in der Wirklichkeit daran bemerkt, und machen daher einen lebhaft körperlichen Eindruck, zumal wenn sie, wie bei Rembrandt, durch den Gegensatz feiner und geistreicher Pinselstriche gehoben werden. Rembrandts Technik ist immer von der mannigfaltigsten und zweckvollsten Art. Jeder Gegenstand ist in einem ganz eigenen Gefühle modelliert. Die Gewänder sind von ihm nicht mit derselben Pinselführung gemalt wie die nackten Körperteile. Er ist keck, kräftig und pastos im Aufsatze der Farben, womit er die Lokaltöne samt den Lichtern anlegt; aber er trägt diese Farben desto behutsamer und sparsamer auf, je tiefer sie in die Schatten gehen, so dass die tiefsten Schatten beinahe nur aus der ersten Anlage bestehen und dieselbe Durchsichtigkeit wie in der Natur zeigen.

Man hat die breite, kecke Manier, mit welcher Rembrandt so zauberische Effekte hervorzubringen wusste, oft als eine freche Bravourmalerei gescholten, und wenn man vielleicht zugestehen darf, dass der Künstler dabei bis ans äusserste des Gestatteten gegangen ist, so wird man auch nicht verkennen wollen, dass er sich immer noch diesseits befindet. Rembrandt schlägt hier freilich zuerst mit der Energie seiner Auffassung und mit der Bravour seines Vortrags alles nieder, aber er versöhnt uns wieder durch die lebendige Wahrheit, die aus jedem Zuge seiner kühnsten Effektstücke spricht, durch eine so mächtige Empfindung, wie wir sie bei wenigen finden. Das Feuer, womit der Gedanke ausgeführt ist, ergreift die Seele des Zuschauers und zieht in den Vorgang der dargestellten Handlung mit hinein. Alles ist Leben in diesen Bildern, die mehr hingezaubert als gemalt zu sein scheinen. Durch die eigentümliche Betonung der Beiwerke, selbst der unbedeutendsten Dinge, durch die Tiefe des pathologischen Ausdruckes seiner Figuren, selbst seiner hässlichsten Köpfe, bringt es Rembrandt zu einer gewissen absonderlichen Schönheit, die sich mehr fühlen als beschreiben lässt. Ein gewaltiger Charakter herrscht in seinen Gemälden und erhebt sie zu gleichem Range mit allen Meisterwerken. Die zauberische und meisterhafte Art und Weise, wie er Schatten und Licht verteilt, seine grossartigen Wirkungen des Helldunkels machen aus ihm einen so poetischen Künstler als nur je einer war. Um uns zu ergreifen und einen ganzen Tag in Nachdenken zu versetzen, hat er nichts nötig als einen alten Mann, der vom Stuhl aufsteht, oder einen Stern, der aus dem Dunkeln hervorleuchtet.

Rembrandt wird mit Recht als der Vater des Helldunkels gepriesen; er hat es mit einer Menge malerischer Feinheiten und glücklicher Zauberspiele bereichert und in dasselbe eine Durchsichtigkeit und Mannigfaltigkeit gebracht, wovon man bisher keine Ahnung, geschweige denn eine Vorstellung gehabt hatte. Die Mittel-, Halb- und Schattentöne fliessen aus seinem Pinsel mit wunderbarer Fülle. Bei allen diesen Vorzügen jedoch, wovon einige mit dem Wesen der niederländischen Kunst zusammenhängen, hätte Rembrandt wie so viele andere altern und aus der Mode kommen können, wenn er in seiner Art zu malen sich nicht selbst geschildert hätte, wenn alles, was aus seinem

Pinsel hervorgegangen, nicht den Ausdruck seines Charakters, seiner Physiognomie sozusagen, an sich trüge. Was man an Rembrandts Werken liebt, ist Rembrandt in eigener Person. Sein Stil oder, wenn man lieber will, seine Manier ist, so scheint es, bloss der Dolmetscher und Spiegel seiner Seele. Diese naive, wohlgemeinte und ehrbare Manier spiegelt die Herzensgüte des Mannes und die Fülle der poetischen Anschauungen zurück, die Rembrandt in seinem eigenen Gemüte trug. Hätte er seine Meisterstücke malen und ihnen so viel Gemütliches, so viel Ergreifendes geben können, ohne selbst die Stimmungen und Empfindungen mitzufühlen, die er einst hervorrufen sollte?

Und wenn das Argument, welches ich hier gebrauche, seltsam erscheint, ist es nicht aus der Betrachtung Rembrandts selbst hergenommen? Was sind seine Werke anders als sein allerbestes, ureigenes Selbst?

Uebrigens, wenn die eigentümliche Betonung und Stimmung, die Rembrandt sogar über Stillleben und leblose Gegenstände verbreitete, ein bloss materielles Verfahren, ein angelerntes Kunststück ist, warum unterscheidet er sich von allen seinen Schülern, die in so hohem Grade von seinem Unterricht Nutzen gezogen und teilweise seine besondere Gunst genossen, hauptsächlich auch dadurch, dass er seinen Figuren Seele und Ausdruck zu geben weiss? Warum hat er vor vielen der grössten Meister aller Schulen den Vorzug, dass seine Bilder bei allem Inkorrekten, Anstössigen und Ungefälligen an Form und Stil, doch so tief bewegen? Weil er eines Teils ein Malergenie besass, ich meine die Ursprünglichkeit des Talents, die mit vielen Fehlern verbunden sein kann, aber durch keine angelernte Eigenschaft zu ersetzen ist; — und weil er andern Teils diese lebendige und persönliche Originalität, welche die strengen Kunstkritiker wunderliche Laune, unausstehliche Keckheit, trotzige Demagogenstimmung u. s. w. schelten, unversehrt bewahrte und unveränderlich festhielt an der freien, stolzen und naiven Selbständigkeit, die für den Geist das ist, was für materielle Dinge das Salz, und welche ihn allein frisch, kräftig und lebendig erhält. Unbekümmert um akademische Schulregeln und Satzungen, versenkte er sich in die unbetretenen Regionen des freien Naturwirkens und brachte von seinen Ausflügen das Geheimnis einer Malerei mit, die zu ihren Farben weniger Ocker und Asphalt als Herz und Seele verwendet. Seine Kunst ist keine Erdichtung phantastischer Traumgebilde, keine Hervorzauberung einer übernatürlichen Welt, auch keine sklavische Nachahmung und blosse Natur, sondern eine freie Schöpfung, eine andere Natur und in ihren Erscheinungen ebenso wunderbar wie die Natur selbst, die sie nachahmt und in zauberischen Momenten erfasst wiedergiebt.





ARISTIDE MAILLOL, KNIEENDE FIGUR



ARISTIDE MAILLOL, BÜSTE



ARISTIDE MAILLOL

VON

MAURICE DENIS

I. Die Begabung für das Klassische.

Es gereicht der französischen Skulptur zur besonderen Ehre, dass die Kunst Aristide Maillol's ihre Blüte und ihren Erfolg zur gleichen Zeit feiert, in der der ungeheure Ruhm von Rodin uns noch mit seinem ganzen Zauber beherrscht. Rodin hat uns aufgezwungen das Gefühl für seine schneidende Art, für seinen Geschmack an dogmatischer Schönheit an Charakter und Ausdruck, hauptsächlich an seinem Stil, der ganz nur ihm eigentümlich ist, der feurig und kompliziert, leidenschaftlich ist, der zum Fremdartigen neigt und der, was dies Alles besagt, durchtränkt ist von Romantik. Er wird auf unsere Epoche einen ähnlichen Einfluss haben wie Richard Wagner: er ist das Haupt der modernen Schule, alle Neuerer werden aus ihm hervorgehen. — Und nun entdeckt uns ein neuer Meister ein anderes Ideal, andere Schönheiten, deren naive Sinnlichkeit, Einfachheit und Vornehmheit ohne Pose wieder mehr den Geschmack für das Klassische hervorhebt und den Reiz eines frischen und kristallklaren Wassers hat.

Seine Kunst ist eine vornehmlich synthetische Kunst. Ohne durch irgend eine Theorie dahin geführt zu werden, nur durch seinen eigensten

Instinkt, hat er an der neoklassischen Bewegung teilgenommen, deren Ursprung man bei Cézanne und Gauguin suchen muss. Die Terrakotten und die Holzschnitzereien des Meisters von Tahiti, ebenso wie die Kartons zu Gobelins von Emile Bernard sind nicht ohne Einfluss auf seine Entwicklung gewesen. Die Kunstleistungen der Synthetischen, die sich gegen den eklektischen Realismus der Akademien empörten, haben in Maillol, der ein Schüler von Cabanel war, seine wahrhafte Natur erweckt.

Aber während wir jene Einfachheit, jenen grossen Stil nur in Paradoxen suchten und nur unter grössten Opfern fanden, entdeckte ihn Maillol in sich selbst, fast mühelos. Er verstand es, die kleinlichen Berechnungen, die Vorurteile der akademischen Schule einfach über Bord zu werfen, und kam früh dazu, auf allen Gebieten Werke von wirklich synthetischer Schönheit zu schaffen.

Jeder denkende Künstler kommt früher oder später dahin, diese Art Schönheit jeder anderen vorzuziehen. Das Ideal der Kunst ist, in wenigen klaren und bestimmten Formen die unendlich verschiedenartigen Beziehungen zu kondensieren und zusammenzuziehen, die wir in der Natur beobachten. Gegen Ende ihrer Laufbahn verzichten ein Degas, ein Rodin, ein Renoir auf die köstlichsten Feinheiten ihrer früheren Malweise und erweitern ihr Handwerk, kürzen ab, vereinfachen und bringen Opfer. Wer unter uns, der sich der wahren, der einzigen Schwierigkeit unserer Kunst bewusst ist, würde nicht gern all seine Qualitäten von Geschmack, Feinfühligkeit und Technik eintauschen gegen jene kostbare Gabe, die vorzüglich die Begabung Maillol's ist: die klassische Begabung.

II. Ueber klassische Kunst.

In der Kenntnis der klassischen Kunst herrscht vor allem die Idee der Synthese. Kein Klassiker, der nicht ökonomisch mit seinen Mitteln umgeht, der nicht die Grazie des Details der Schönheit des Ensembles unterordnet, der nicht die Grösse durch Prägnanz erreichen will. — Aber die klassische Kunst verlangt ausserdem den Glauben an notwendige Beziehungen, an mathematische Proportionen, an einen Schönheits-Standard — entweder ein Sujet des Kunstwerks (Kanon des menschlichen Körpers) oder in der Oekonomie des Werkes (Gesetze der Komposition). Wichtig ist auch, das Gleichgewicht zwischen Natur und Stil, zwischen Ausdruck und Harmonie zu finden. Der Klassiker handelt nach synthetischer Methode, stilisiert oder erfindet sogar vielleicht Schönheit, nicht nur beim Bildhauen oder Malen, sondern schon beim Sehen, wenn er die Natur anschaut. Jedes Objekt, das er betrachtet, erschafft er neu; wenn er ihm auch seine hauptsächliche logische Berechtigung belässt, wandelt er es seinem eigenen Genie gemäss um. Der griechische Bildhauer aus der Schule des Phidias weicht nicht dem Modell aus, indem er vereinfacht; er lässt nichts aus, aber so meisterhaft beherrscht er jedes Detail der Mathematik, dass sie sich alle in erhabener Harmonie auflösen. Der Körper, den seine Kunst erdenkt, ist so objektiv, dass er wahr erscheint, und doch hat ihn der Gedanke des Menschen konstruiert, er hat Stil. So bildet der Klassiker aus den der Natur entlehnten Elementen nicht nur die Elemente von Kunstwerken, wie der Orientale, der Romantiker oder der Impressionist, sondern auch die Elemente einer Natur, wie er sie sieht, ideal verständlich und nach seinem Bilde erschaffen. Es scheint übrigens, dass es die Griechen des fünften Jahrhunderts und die Aegypter sind, welche die allgemein verbreitetsten Schönheitstypen und die besten Proportionen geschaffen, sowie am meisten Leben und Realität in eine bis dahin rein architektonische Auffassung des menschlichen Körpers gebracht haben. Und ist es nicht gerade das, was wir auch in anderen Epochen bei den Meistern der Bildhauer- und Malkunst am Mittelmeer, bei den Mosaikkünstlern von Rom und Ravenna, bei den Giottisten bewundern?

III. Griechische oder gotische Klassik?

Wie jene bemüht sich auch Maillol vollkommen schöne und vollkommen einfache Formen zu schaffen. Den Gegenstand seiner Sinnlichkeit, alles, was er in der Natur liebt, kleidet er in gewisse Konventionen, die er erfunden hat. Er erschafft, ganz naiv, vielleicht sogar unbewusst, klassische Synthesen. Nichts Ueberflüssiges belastet die Knappheit seiner Figuren, von denen so manche

die Reinheit einer Tanagra-Figur hat. — Durch seine Geburt, durch seine Rasse gehört er dem Süden Frankreichs an: er kommt uns von den Ufern des Mittelmeers, dessen blaue Fluten die Geburt der Venus gesehen und zu so vielen berühmten Kunstwerken begeistert haben. Irgend ein Grieche, sein Ahnherr, hat vielleicht an unsere südlichen Küsten mit dem Kultus der Schönheit auch den der Pallas Athene mitgebracht, also den Kultus des klassischen Geistes. Er selbst, mit seiner gut gebauten Stirn, seiner geraden Nase, seinem borstigen Bart, gleicht einem der Krieger aus dem äginetischen Giebelfeld; er ruft in einem die Gedanken an einen Begleiter des schlauen Odysseus wach, den eine keltische Nymphe an diesen Ufern zurückgehalten hat. In Bauyulx in Roussillon geboren, wo er auch alljährlich die Wintermonate verlebt, ist er zwischen den Pyrenäen und dem Meer aufgewachsen, unter Olivenbäumen und in Weingärten. Da erhält eine freigebigere Sonne die Geister der Menschen, eine lächelnde Jugend. — Sie sind immer zum Enthusiasmus bereit, feurig in Worten, zu wunderbaren Erzählungen geneigt. Wer Maillol gehört hat, wie er Melodien seines Vaterlandes singt, den Himmel, die Sonne und den Wein rühmt, der weiss, wie tiefe Wurzeln ihn an den lieben Boden des Vaterlandes knüpfen, *φιλὴν ἐς πατρίδα γαῖαν*, dort hat er die Weisheit Houdon's wiedergefunden, da knüpft er mit leichter Grazie an die Traditionen der griechischen Bildhauerkunst an.

Von anderer Seite* wird behauptet, dass Maillol ein Anhänger der Gotik sei. Und das scheint ein direkter Widerspruch gegen uns zu sein. Ich gebe zu, er hat die Grazie, die Intimität, die Feinfühligkeit des Occidentalen. Seine Auffassung des Realen berührt uns näher als die Vollkommenheit der Antike, er hat eine anmutende Heiterkeit, „incessu patuit dea“ lässt sich nicht auf seine nackten Figuren anwenden. Sein Klassizismus liegt uns näher, mit einem Wort, er ist ein Moderner. Aber man muss sich darin verstehen. Ich teile nicht das Vorurteil unserer lateinisch-heidnischen Erziehung, die uns unser Mittelalter als eine dunkle Epoche der Askese und der Barbarei zeigt. Im Gegenteil, das Christentum erweckte die Leiden-



* Jaques Blanche.

schaft für die Natur: die Kunst des Mittelalters, bald mystisch, bald sinnlich, hatte ein sehr lebhaftes Gefühl für alles, was reizvoll auf der Erde ist. Die Meisterwerke unserer Bildhauerkunst des XIII. Jahrhunderts lassen sich ganz mit den Meisterwerken des griechischen V. Jahrhunderts vergleichen. Obgleich sie verschiedenartiger, lebendiger, ausdrucksvoller sind, dürfte man ihnen den Charakter allgemeiner Menschlichkeit, und jene erhabene Roheit absprechen durch die Maillol's Statuen mit den schönsten Antiken verwandt sind. Aber von unserm Standpunkt, d. h. vom klassischen Standpunkt aus, muss jeder zugeben, dass z. B. die Statuen von Chartres eine ebenso geläuterte Kunst, einen ebenso gefeilten Stil, ein ebenso reines Formgefühl zeigen wie die schönsten griechischen Statuen. Und es giebt wenig Darstellungen der Frau in der griechischen Kunst des V. Jahrhunderts, die so frisch und köstlich wirken, wie die Darstellung der heiligen Jungfrau, die die Gotik uns so rundlich und heiter lächelnd zeigt. Das Buch über die Sinnlichkeit und die Vollkommenheit der Form der französischen Bildhauerkunst des Mittelalters ist noch nicht geschrieben.

Ich weiss nicht, ob Maillol's synthetische Methode sich an die Griechen oder an die Gotiker lehnt. Aber unbedingt sehe ich bei ihm ein entschiedenes Eingehen auf die Natur und auf das individuelle Leben, das er, wie in den Kirchenbildern, durch absolute Wahrheit übersetzt, die ihn bis zur Missbildung und zum Linkischsein führt. Am Portal von Notre Dame in Paris, in der Herodias von Rouen, im Vierblatt von Amiens, im Giebelfeld der Brautthür von St. Sebaldus in Nürnberg finden sich Rundungen, eine Grazie, Naivitäten, die der reine Maillol sind.

In ihm vereinigen sich versöhnlich zwei aufeinanderfolgende Traditionen, das griechische V. und das christliche XIII. Jahrhundert, zwei Kunstformen, welche den idealen Typus der Menschheit durch die Fülle der Form verwirklicht haben.

IV. Fülle der Form.

Bis zu welchem Grade Maillol das Gefühl für die Form, für die Schönheit einer Linie, für die geometrische Vollkommenheit eines Körpers hat, das drücken schon vollkommen seine Entwürfe, seine flüchtigsten Skizzen aus. Ein einfacher Zug genügt ihm, um sein plastisches Interesse an einem Werke zu rechtfertigen, an dem wir ihn dann lange Monate arbeiten sehen. Die zauberhaften Arabesken seiner Tapisserien zeigen sein erstes Tasten nach der Form; allerdings sind sie farbig und das ist auf den ersten Blick ihr grösster Reiz. Wenn er auch aus einem Land stammt, das Poussin'sche Linien und mehr graue Tinten zeigt, so reizte ihn doch von Jugend an das Spiel der Farben. Er war ein malerisches und dekoratives Talent, ehe er Bildhauer wurde. Man kennt die schönen gewirkten Tapeten, die er im Salon der Société Nationale ausstellte: grosse Figuren genial drapierter Frauen in der Umgebung eines Obstgartens oder Parks. Aber gerade in diesen ersten Werken, ebenso in seinen wenigen Malereien, Lithographien und Holzschnitten entdeckt man unter der Zartheit der Farben sein tiefes Gefühl für die Form, auf den emaillierten Fayencetellern, die aus seiner Anfangszeit stammen, z. B. den beiden jungen Mädchen, die eine Giesskanne tragen, stehen die Umrisse in voller Schärfe, und doch treten schon die Modellierungen bedeutungsvoll hervor. Und schon seine ersten Figurinen zeigen in ihrer Fülle all seine plastischen Qualitäten. Seine Meisterschaft bestätigt sich in den Statuen und Statuetten der letzten Jahre, den halbdrapierten Figur von Octave Mirbeau; den Kämpferinnen und dem sitzenden jungen Mädchen von Herrn Vollard, einer stehenden Frau von Mr. Fayet, einer kauernden weiblichen Gestalt vom Grafen Kessler; in allen entdeckt man erstaunliche Kombinationen von Flächen und gefälligen Rundungen, ein vollkommenes Verständnis der relativen Wichtigkeit der Volumen, eine starke Modellierung und Breite in der ganzen Ausführung. Was ist nun in der Ausarbeitung seines Werkes sein Kriterium, sein Führer? Es ist nicht der Charakter eines ein für allemal gewählten Typus; denn er entnimmt verschiedenen Modellen, Abgüssen und selbst Photographien die ganz verschiedenen Elemente, die er zu einem Ganzen verschmilzt. Es ist auch nicht die Bewegung, denn er verändert sie im Laufe seiner Arbeit, es ist einfach das wundervolle, instinktive, natürliche Gefühl für die Form.

Keiner komponiert so wie Maillol das Element des Fleisches, die Symmetrie eines Torsos und die ganze Architektur der Sinne, in der sich seine



ARISTIDE MAILLOL, KAUERNDE FRAU VON HINTEN



ARISTIDE MAILLOL, SITZENDE FIGUR

Phantasie entfaltet. Er braucht absolute Freiheit, um nach seinem sicheren Instinkt zu erfinden und die Materie zu gestalten. Aber auch im Meistern der Überfülle seiner Gaben, in der Art, wie er unter tausend verschiedenen Elementen diejenigen wählt, die am geeignetsten sind, ihn zu befriedigen, fühlt er ganz wie die Klassiker das Bedürfnis eines Zwangs. Dieser Nachkomme der Aegypter, der Griechen und des herrlichen Pradier schreibt sich selbst festgelegte Proportionen, feste Satzungen vor: nach seinen gewöhnlichen Modellen hat er die Maasse präzisiert, die ihm gefallen, und einen idealen Typus geschaffen, dem er nach Möglichkeit alles unterwirft. Ich habe beobachtet, dass er sich, indem er möglichst systematisch kugel- und cylinderähnliche Formen verwendet, den Rat von Ingres zu verwirklichen bemüht: „das die Beine wie Säulen sein müssen". — Und er verwendet die vom Meister bezeichneten Mittel: „Um die Schönheit der Form zu erreichen, muss man rund und ohne innere Details modellieren. Denn „schöne Form ist gerade Flächen mit Rundungen". — Und Ingres fügte hinzu: „Warum schafft man nicht grossen Stil? weil man statt einer grossen Form drei kleine macht." Eine glänzende Formel, welche die ganze Kunst und Methode Maillols umfasst!

V. Der Sinn für das Reale.

So haben wir nun untersucht, welche Qualitäten er für sein Schaffen mitbringt, und mit welcher Beherrschung er eine ganz konkrete und ganz mit Realismus genährte Phantasie beherrscht. — Denn solche Kunst wäre in der That akademisch, wenn die Liebe zum Realismus nicht überall darunter hervorblühen würde. Aus seinen vollendetsten Synthesen ist es leicht, seine Begeisterung für die Natur herauszufühlen. Dieser grosse Klassiker hat eine ganz kindliche Empfindung. Jedes noch so vertraute Schauspiel in der Natur sieht er jedesmal wieder mit entzückten Augen und einem frischen Herzen. Die ganze Aussenwelt liebt er leidenschaftlich. Giebt er nun wirklich dem was er sieht den Vorzug vor dem, was er erfindet? Eine offene Frage. Jedenfalls hat er die Gabe der Frische in einem unerhörten Grade. Ich habe ihn in Extase geraten sehen über einen Kieselstein, über ein Stückchen Erde, über den Glanz eines Metalls. Seine Zärtlichkeit ist unermesslich, er ist für den Zauber jeder Sache empfänglich.

Wenn seine künstlerische Neugierde so universell ist, wenn er sich so warm mit dem anzuwendenden Material, mit der Patina, beschäftigt, wenn er gern neue Mischungen zum Modellieren erfindet, wenn er bei seinen Spaziergängen auf dem Lande Pflanzen sammelt, um ihren Saft zu Farbstoffen auszupressen, so kommt das daher, dass nichts in der Natur ihn gleichgültig lässt. Er ist eben mit allen Sinnen der geborene Realist.

VI. Maillol's Sinnlichkeit.

Dies ist auch das Geheimnis seiner sexuellen, mehr griechischen als christlichen Sinnlichkeit, in der seine Kunst sich gefällt. Ein voller Rücken, strotzende Schenkel, runde Schultern, die Weichheit des Leibes, straffe Brüste — bei all diesen Reizen des weiblichen Körpers verweilt zärtlich sein Meissel. Die Antike, die nicht die Frauen liebte, hat uns wenige so verführerische Figuren hinterlassen. Keine Romantik, keine Litteratur kompliziert ihm die jugendliche Vision dieser schönen, zur Liebe bereiten Körper, ohne Scham und ohne Leidenschaft, Geschöpfe der feinsten und köstlichsten Bestialität, kräftig gebaute und gesunde Musen, deren lässige Stellungen sie der Mutter Erde nähern, oder die manchmal ohne Bewegung im Glanz ihrer Nacktheit dastehen; Architekturen des Fleisches, die kalt wären ohne jenes Erzittern der Haut, ohne jene Unbestimmtheit der Geste, ohne die Zärtlichkeit, die ihnen die wundervolle Schüchternheit Maillol's einhaucht. (SCHLUSS FOLGT)

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG IN DRESDEN

VON

HANS W. SINGER

Die Leitsätze und Ziele der 3. deutschen Kunstgewerbeausstellung sind genugsam bekannt geworden und brauchen hier nicht noch einmal des breitern erörtert zu werden. Indem wir einen Blick auf die nunmehr wenigstens im wesentlichen fertig gewordene Veranstaltung werfen, möchten wir uns fragen, was erreicht, wie nahe an das Ziel herangekommen worden ist.

Zunächst fordert die Arbeitsleistung sowie die Aufopferungsfähigkeit der Veranstalter und anderen Beteiligten die grösste Hochachtung heraus. Ungewöhnlich grosse Anstrengungen sind gemacht worden, und eine Ausstellung kam zu Stande, die nicht nur dank ihrem Stoffkreise, sondern auch der fast unübersehbaren Fülle des Gebotenen, das allgemeinste Interesse erweckt hat. Was einer Kunstausstellung so schwer gelingt, glückte der heurigen sofort: sie ist populär geworden. An die zehn Millionen sollen in dem Unternehmen stecken: nicht nur die direkt Beteiligten haben keine Mühe und Kosten gescheut, es gelang ihnen auch ferner, eine grosse Zahl von Behörden und privaten Bestellern zu der Selbstlosigkeit zu bewegen ihr Eigentum auf ein halbes Jahr der Oeffentlichkeit preiszugeben. Wer es nicht gesehen hat, wird kaum eine Ahnung davon haben, was das in gegenwärtigem Fall heissen will. Es mag schon schwer sein, ein schönes Gemälde auf so lange herzuleihen und ein halbes Jahr den leeren Fleck im Zimmer vor Augen zu haben. Hier lässt man aber ein nach Zehntausenden zählendes Publikum in seiner Diele, seinem Jagd- oder Bücherzimmer herumstapfen, die Thüren mit den feinen, eingelegten Hölzern betasten, die Bronzebeschläge abgreifen, und überhaupt alles abnutzen! Denn in der Hauptsache besteht die Ausstellung aus einer endlosen Folge einzelner Beispiele von „Raumkunst", wie die ebenso unschöne wie unklare Bezeichnung lautet; das heisst, es ist die Gesamtheit der Künste zum Schmuck eines jeweiligen Raumes vorgeführt, und dieser Raum, sei es eine Vortragshalle, sei es ein kleines Damenboudoir, wird in seinen natürlichen Verhältnissen gezeigt. Auf der Fläche, auf der es bei der letzten Kunstausstellung im Jahr 1904 neununddreissig Räume gab, sind diesmal (mit Ein- und Anbauten) 107 zu finden. Das sind eben in der Mehrzahl blosse Stuben, die bei einem Sonntagsgedränge gar nicht geschont werden können.

Zu dem Guten, das die Ausstellung für die deutschen Kunstgewerbler errungen haben wird, gehört sicherlich, dass sie ihnen zu einem gefestigten Ansehen verholfen hat. Mit dem Maschinenfabrikat ist zugleich der Fabrikant, der Ausführende, aus dem Hauptgebäude verbannt. Der allein Tonangebende, der selbst als Aussteller auftritt, ist der entwerfende

Künstler. Bislang war er vom Ausführenden fast ohne Ausnahme abhängig. Durch die Stellung, die ihm jetzt geschaffen worden ist, wird das Verhältnis wohl umgeändert sein und er wird dem Ausführenden gegenüber die Selbständigkeit erreichen, die der bildende Künstler schon längst gegenüber dem Besteller hat. Für den Fernstehenden mag es wohl unwichtig erscheinen, ob es heisst „Zimmereinrichtung der Möbelfirma X, nach Zeichnung des Herrn Y", oder „Zimmereinrichtung von Herrn Y, ausgeführt durch die Möbelfirma X". Aber wenn er erfährt, in wieviel Fällen die Firma, so lang sie an erster Stelle kam, den Namen des geistigen Urhebers überhaupt verschwieg und verschweigen durfte, so wird er bald erraten, in welch eingeengter Lage der Kunstgewerbler sich befand. Um dies zu ändern, hat man einen nicht leichten Kampf mit einer Macht, mit einem Vorurteil aufnehmen müssen, aber wie ich glaube, auch siegreich durchgeführt.

Das neue deutsche Kunstgewerbe arbeitet jetzt schon längere Zeit: es hat sich in Darmstadt und München bemerkbar gemacht, trat in Turin recht fühlbar, in St. Louis sogar stark auf. Heuer sollte nun die grosse Frage, die alle interessiert, „Haben wir einen neuen Stil gefunden?" augenscheinlich beantwortet werden.

In einem gewissen Sinne lägen die Vorbedingungen zur Gewinnung eines neuen Stils recht günstig, denn zu seiner Durchbildung trägt die Erleichterung des gegenseitigen Verkehrs das meiste bei. Denken wir an unsre historischen Stile, so sehen wir, dass sie sämtlich von einem Mittelpunkt ausgehend sich allmählich über die Kulturwelt ausbreiteten. Das ist zu keiner Zeit leichter möglich gewesen als heute; daran läge es also nicht. Aber wir haben keinen neuen Stil, wir haben nur neue Einfälle. Auf allen unseren Architekten und Kunstgewerblern lastet es scheinbar wie eine Alp, dass die Augen der Welt auf sie erwartungsvoll gerichtet sind. Wir sehen aber nicht, dass sie geistige Werte, die in ihnen verborgen stecken, in Thaten umsetzen: wir sehen nur, dass sie nach solchen Werten suchen. Es steht kein kategorisches „Ich muss" hinter ihrem Arbeiten, sondern ein ungestümes, hastiges „Ich will". Sie wissen nur eins, dass man nicht kopieren, nicht länger in den alten Stilarten schaffen darf; ihr ganzes Dichten und Trachten besteht nur darin, das Alte zu vermeiden, anders als die Vergangenheit zu denken. So aber wird wohl nie ein Stil entstehen, denn zu oberst auf der jetzigen Strömung steht das Prinzip der Individualisierung, die Rhapsodie, während gerade dies im Typ, in der Rasse untergehen muss, ehe ein Stil getragen werden kann. Man denke doch an die unsägliche Einfachheit der Grundsätze, die die Architektur mit dem Eintreten der Gotik oder die die Formensprache überhaupt mit dem Eintreten des Rokoko umwälzte. Ein Mensch, jedenfalls eine Hütte konnte sie erfinden und feststellen. Mit diesem Pfund hat aber die ganze christliche Welt gewuchert, und Jahrhunderte hindurch haben grosse Baumeister sich damit begnügt, denselben Gedanken immer wieder zu durcharbeiten, ein jeder ihn kaum merklich fortbildend. Heute beugt sich keiner vor dem anderen, jeder will nur seinen Einfall, seine Schrulle — Gedanken kann man kaum sagen — verwirklicht sehen. „Neu" ist auch hier die verhängnisvolle Lösung, und bis das Schaffen nicht auf eine breitere Grundlage gesetzt wird, wird auch kein Stil wieder geboren.

Bei alledem dokumentiert sich — eben durch unsre Ausstellung — ein riesiger Aufschwung; das ist unverkennbar. Er lässt sich aber nicht auf einen oder auch nur hundert Männer zurückführen: er entstand nicht durch geistige oder künstlerisch-gestaltende Thätigkeit überhaupt. Er ist die Folge von — Geld. Auch wir sind endlich ein reiches Volk geworden. Vorigen Monat wurde für einen Dürerstich, die „Melencolia", 14000 Mark — bei weitem der höchst notierte Preis — bezahlt und das Blatt blieb in Deutschland. Ein unbeschreiblich schöner Delfter van der Meer und ein Botticelli gelangten kürzlich zu „amerikanischen" Preisen in berliner Privatbesitz. Der Zuwachs an Reichtum ist es, der schon lange unser älteres Kunstgewerbe verbesserte, indem es die teure, vorzügliche Handarbeit bezahlte. Damit war der Unkultur in der Kleinkunst, in dem Schmuck, sowieso gesteuert, denn alle die widersinnigen Torheiten waren ja im wesentlichen darauf zurückzuführen, dass man billig und schlecht mit Maschinen ausführen wollte, was nur gut und teuer mit der Hand zu machen ist. Und jetzt? — jetzt giebt es Menschen, die 12000 Mark für ein Diele, 18000 für ein einziges Spiel- und Jagdzimmer, 75000 Mark für einen Empfangsraum in ihrem Hause ausgeben können. Deren Locken folgt der Lieferant mit seinem echten Material, und diesem wiederum der Kunstgewerbler mit den verständigen Gedanken, die ihm das Material eingiebt. Der grosse Initiator, der den ganzen Baum sich mit Blüten bedecken liess, ist

unser entwickelter Wohlstand, nicht die geistige Kraft, die in einem oder einigen Genies ausbrach.

Mittlerweile haben sich unsere Leute auch gut umgesehen und haben auch richtig empfunden, in welcher Richtung die Wege zur Besserung und Verschönerung liegen. Unter anderem erlernten sie, nicht von dem Schein, dem vorgefassten Endzweck auszugehen, sondern vom Material und von der Handhabung ihrer Werkzeuge. Sie sagen sich nicht, wir wollen dies schaffen und greifen ohne Ueberlegung zu einem beliebigen Material; sie sagen sich, das, was wir vor uns haben, ist ein bestimmtes Material, mit dem lässt sich am besten dieses Ding herstellen, und schaffen es dann. Im allgemeinen leitet sie bei ihrem Schöpfen der Respekt vor dem Material, angeblich wohl auch schliesslich die Anwendung des Gegenstandes. Aber hiergegen sind die Verstösse noch überraschend häufig zu nennen, obwohl gerade die jetzigen Kunstgewerbler uns so oft versichern, dass ihnen die Zweckmässigkeit, der Gedanke, dass ihr Werk zu dem ganz speziell taugen möge, zu dem es herhalten soll, das Heiligste sei. Sie lassen sich aber doch noch vom Schein irreführen. Ein Beispiel genüge für viele. Oft werden in Speisezimmern Esstische, anderswo auch Spieltische in erkergleichen Nischen so hineingepasst, dass gerade an den beiden Seiten zwei feste Bänke oder an den vier Ecken vier grosse Stühle hineinpassen. Das sieht lauschig aus und ist geradezu sträflich kopflos. Bei Tisch sind alle die 8 bis 10 Leute gefangen bis auf jene zwei an den vorderen Eckplätzen. Im übrigen ist einer lang, der andere kurz und dick; alte Leute müssen ihren Rücken gestützt haben und können sich nicht zum Tisch vorbeugen. Wie soll sich das alles an den festen, unverrückbaren Tisch und Stühlen bequem machen? Dass noch in dieser geistlosen Weise, nach allem was gesagt und geschrieben worden ist, gesündigt werden konnte, ist überraschend, ebenso, dass der Hang nach dem Unehrlichen, Theatralischen immer noch nicht ausgerottet ist. Letzteres zeigt sich besonders im Beleuchtungsfach. Einer der obersten Grundsätze ist es doch glücklicherweise wieder geworden, offen und ehrlich die Mache zu zeigen, sich in die Karten sehen zu lassen und nichts vorzutäuschen. Wir verspotten den Tapezierer, der durch verschiedene Fetzen, Stangen und Stricke im Bürgerhaus einen pomphaften Vorhang vorspiegelt, wie er in Wirklichkeit gar nicht da ist. Ist es um einen Deut besser, wenn einige unserer neuen Kunstgewerbler die Quelle des Lichtes nach Möglichkeit zu verdecken suchen? Wen befriedigt wohl eine solche mystische Bühnenbeleuchtung? In einem fensterlosen Vorraum ist überhaupt jede leiseste Spur der elektrischen Beleuchtungsanlage auf das peinlichste verdeckt, nicht einmal einen Draht sieht man. Diese Art Ueberraschungskünste ist doch ein wenig zu äusserlich und auf kindliche Gemüter berechnet.

Baillies Satz, das Wohnhaus müsse möglichst wenige Möbel aufweisen; alles was den täglichen Bedürfnissen diene, müsse nach Möglichkeit der Architektur unterworfen, also eingebaut sein, ist bei uns auf fruchtbaren Boden gefallen. Es ist ja wahr, dass darin zum grossen Teil die Wirkung des Anheimelnden, Wohnlichen und zugleich Schönen beschlossen ist. Es bringt die Forderung mit sich, jedem Raum sein eigenes, den Dimensionen angepasstes Gepräge zu geben, also der Schablone aus dem Wege zu gehen. Wie so oft ist der Gedanke bei dem, der ihn aufnahm, noch viel folgerichtiger durchentwickelt worden, wie bei dem, der ihn zuerst fasste. Wir müssen uns nur davor hüten, ihn bis zum Extrem, bis zur Karikatur seiner selbst zu treiben: die Anzeichen der Gefahr findet man bereits in einigen der ausgestellten Leistungen vor.

In die Folge von einheitlichen Proben angewandter Kunst gehören auch noch einige Kirchenräume, die aber verschiedener Umstände halber nicht recht glücklich ausfallen konnten, ferner ein Kirchhof, sehr gut, aber im wesentlichen den alten bestehenden kleinen Dorffriedhöfen abgesehen, und leider unmöglich als Vorbild für eine neue Anlage verwertbar. Denn neue Dörfer kleinsten Massstabes entstehen nicht mehr, und für Städte und Städtchen wäre die Raumausdehnung, oder sagen wir die geringe Ausnützung des Raumes, wie sie hier gelehrt wird, selbstverständlich undenkbar.

Da noch auf mancherlei gerechnet werden musste, das nicht in die abgerundeten Räume eingepasst werden konnte, richtete man eine Abteilung für Einzelerzeugnisse des Kunstgewerbes ein. Heutzutage darf ja nie eine „Retrospektive" fehlen; also giebt es auch hier ein kleines Kunstgewerbemuseum aus Leihgaben zur Einführung. Die Elfenbeinskulpturen, die Buchkunst und das Metall sind besonders gut vertreten. In der modernsten Abteilung, die zugleich Verkaufsbazar ist, sind es dagegen die Textilarbeiten, neben einigen wenigen eminent gearbeiteten Tischlerleistungen, denen der Vorrang gebührt. Bei den anderen Sachen, nament-

lich beim Edelmetall, scheint mir auch wieder gegen die Zweckmässigkeit zu arg gesündigt zu sein. Der berühmte leipziger Ratstafelaufsatz ist ein Stück freier Skulptur und kann als Tafelaufsatz doch eigentlich gar nicht mehr empfunden werden. Der dresdener ist bei aller Feinheit des Einzelnen und Gediegenheit der Handarbeit doch so entworfen, dass er von den am Tisch Sitzenden wegen der Unteransicht gar nicht genossen werden kann! Tintenfässer in Dimensionen, dass man Simsone damit erschlagen kann, scheinen mir damit noch nicht motiviert zu sein, dass nur Ehrenurkunden und dergleichen daraus unterschrieben werden sollen. Wenn ein Glas ohne anmutigen Fluss, auch nicht als Nutzform, gestaltet ist, wenn man ihm ferner im Glanz und der Farbe nichts anmerkt, so werden wir nicht dafür gewonnen durch die Mitteilung, dass für beiläufig 25000 Mark Gold und Platin darin eingeschmolzen sind. Das alles erscheint mir als eine geistlose Verwendung des teuren Materials.

Was noch weiteres an die Ausstellung gegliedert ist — und davon giebt es noch sehr viel —, hängt nur lose mit ihren Hauptzielen zusammen und dient im wesentlichen nur der Schaulust. Das interessanteste darunter ist vielleicht die Vorführung der Thätigkeit, welche die vielen Kunstgewerbeschulen Deutschlands entfaltet haben. Hier kann man lange studieren. Man fragt sich aber bald, gehört nicht vieles von den Sachen hier eigentlich in die Hauptausstellung. Weiter giebt es eine sehr gute Abteilung Bauern- und Volkskunst, eine historische sowohl wie mehrere Versuche, wie man die Kunst heutzutage aufs neue hinaus ins Land tragen möchte. In einer Halle giebt es eine rein lehrhafte Sammlung, die zeigen soll, wie die einfachsten Formen, z. B. ein Achterboot, Schönheit in sich schliessen, und wie auch die alltäglichsten, sagen wir unpoetischsten Gegenstände das thun können, wenn in ihnen die Zweckmässigkeit und inneliegenden Vorzüge des Materials zur Schau gelangen.

Die grosse Industriehalle endlich bringt eine Unmenge Gebrauchsgegenstände, die sich teilweise von denen in der Hauptausstellung nur dadurch unterscheiden, dass sie in weit höherem Mass als jene der Maschine, nicht dem Handwerkszeug ihre Entstehung verdanken, also auch in den meisten Fällen vervielfältigt worden sind. Künstler haben aber auch diese Dinge entworfen und ihr Aussehen bestimmt. Einen sehr breiten Raum nehmen die reproduzierenden, chemigraphischen Anstalten ein. Die Verbindung mit dem Kunstgewerbe des Tages ist nicht recht ersichtlich.

Die hübsche Idee, den Besuchern viele Dinge in ihrem ganzen Werdevorgang vorzuführen, ist nicht recht zur Ausführung gelangt: sie liess sich ja auch gar nicht recht verwirklichen. Man bekommt eine Achatschleiferei und eine Prägemaschine in Thätigkeit zu sehen. Kompliziertere Prozesse vorzuführen, etwa die Entstehung einer bunten Bilderpostkarte, wäre ja auch ganz unmöglich; dazu wäre ein riesiger Raum nötig und der einzelne Besucher könnte die Sache doch nicht verfolgen, da sie sich über Stunden und Tage erstreckt. Das zeigt sich bei der Möbelfabrik, die die dresdener Werkstätten eingerichtet haben, in der aber auch nur einzelne Glieder zumal hergestellt werden und das allmähliche Werden des Möbels aus dem Holz nicht klar verfolgt werden kann.

Bei einer Veranstaltung, die ihre Aufgabe so ernst von künstlerischen, ethischen und nationalen Gesichtspunkten aufgefasst hat, wird der Betrachter besonders dazu angehalten, über die Freude an dem überreichen Mass des einzelnen Schönen, Geschauten hinaus sich Rechenschaft zu geben, inwieweit die Allgemeinheit eben durch diese Veranstaltung gefördert worden ist. Er wird auch aus warmem Interesse an der Sache vielleicht zu sehr geneigt sein, gerade das zu betonen, wo es noch fehlt. Jedenfalls konnte ich innerhalb des Rahmens eines kurzen Berichtes mich nicht in entsprechender Weise über die Vorzüge der Ausstellung verbreiten, und das möchte ich noch zum Schluss betonen. Ich wiederhole, das Mass des Gebotenen ist ungeheuer und die Höhe des Erreichten durchaus Achtung gebietend. Kaum eine Ausstellung der letzten zehn Jahre ist so sehenswert gewesen wie diese.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

In der Ausstellung des Künstlerbundes sind Beckmann, Dora Hitz und Schlittgen Preise für die Villa-Romanastiftung verliehen worden. Es wäre äusserst interessant, wenn über die Ergebnisse dieser Aufenthalte Rechenschaft abgelegt würde, und zwar in der Form, dass jeder der Hingeschickten Mitteilungen über das, was er während der Dauer des Aufenthaltes erlebt, erlernt, erfahren hat, veröffentlichen müsste. Es wäre zu wünschen — zwar ein frommer Wunsch . . . wie das ganze Projekt der Villa-Romanastiftung —, dass jeder der Pensionäre solche Darstellungen seiner Erfahrungen gäbe; dann könnte man doch sehen, wer bis jetzt recht gehabt hat, die Gesellschaft, die diesen Florenzpreis gestiftet hat, oder wir, die in ihm keinen rechten Nutzen sehen. Man erfährt ja leider gar nichts über die Villa-Romanastiftung! Wie befinden sich denn die Künstler in ihr? Man möchte es so sehr gerne wissen. Nur zufällige Nachrichten sind an das Ohr des einen oder andern gelangt. Man hat, glauben wir, nicht einmal darüber etwas in den Zeitungen gelesen, welche Künstler bisher die Wahlen für ihre Person abgelehnt haben. Klimt und Thomas Theodor Heine sollen keinen Gebrauch von den ihnen gewährten Werkstätten gemacht, sondern andere Künstler für deren Benutzung vorgeschlagen haben. Wie geht es aber den allen, die hingegangen sind, die direkt hingesandt wurden oder die aus zweiter Hand hinkommen konnten? Hat der Aufenthalt befruchtend gewirkt, ist etwas erreicht worden? Die Frage darf um so eher gestellt werden, als die Bilder, die von den Pensionären seither ans Licht gelangt sind, keinen Einblick gewähren.

❀

Der Kaiser hat mehrere hervorragende Bilder aus der Galerie von Sanssouci dem Kaiser Friedrich-Museum überwiesen:

1. Die hl. Magdalena von Rubens. Eine grossräumige Darstellung der Büsserin mit Engeln und reich entwickeltem, landschaftlichem Grund im freien Malstil der Spätzeit des Meisters. Das ganz eigenhändig ausgeführte Gemälde ist im grossen Rubenssaal als Gegenstück zu dem Nymphenbilde des Meisters, das Seine Majestät der Kaiser vor einiger Zeit überwiesen haben, höchst willkommen.

2. Venus und Adonis von Rubens. Eine beliebte in mehreren Wiederholungen vorkommende Komposition. Das Exemplar ist im Stil von 1615 etwa mit grosser Feinheit durchgeführt und vortrefflich erhalten.

3. Apostelkopf von van Dyck. Eine geistreich entworfene Studie zu dem Kopfe eines aufwärtsblickenden Apostels in dem grossen Bilde der Ausgiessung des heiligen Geistes im Vorrat unserer Galerie.

4. Simson und Dalila von Rembrandt. Das bekannte, historisch wichtige Gemälde aus der Jugendzeit, mit der Signatur des Meisters und der Jahreszahl 1628.

5. Die Enthauptung Johannes des Täufers von Girolamo Romanino. Eine höchst effektvolle Schöpfung der oberitalienischen Hochrenaissance.

*

Das Dankgeschenk Rodins für die ihm von der philosophischen Fakultät der Universität Jena verliehene Würde eines Ehrendoktors ist gegenwärtig dort im Volkshaus ausgestellt. In einem im übrigen leeren, von oben belichteten Raum hebt sich das Kunstwerk, von einem Blattpflanzen-Arrangement umgeben, auf einem Postament stehend, wirkungsvoll von einem hellgetönten Hintergrund ab. Es ist eine Büste der Minerva, in Bronze etwa lebensgross ausgeführt; Gesicht und Hals sind grünlich patiniert. Der ungemein kraftvolle Kopf blickt in leichter Wendung nach links und zeigt ein Profil von ausserordentlicher Kühnheit und Überlegenheit, aber auch von geradezu wunderbarer Innerlichkeit im Blick. Die selbstbewusste Leidenschaft und Energie der Haltung wird gestützt durch einen gedrungenen Hals, der aus einem genial gedachten Panzer herauswächst. Die Schlangen des vorn angebrachten Medusenhauptes spielen hinüber zu dem vollen Haar der Göttin, das unter einem delphinartigen Helme hervorquillt und nach den Schultern zu abschliessend verwendet ist. Der Typus der Frau trägt die Merkmale der Französin.

*

An den Bildhauer Dr. phil. h. c. A. Rodin sandten Prorektor und Senat der Universität Jena für die der Universität geschenkte Minerva-Büste das schöne Dankschreiben:

„Jena, den 23. Juni 1906.

Hochverehrter Herr Doktor!

Wir danken Ihnen von Herzen für das Bild der Göttin, das Ihrem Haupte entstiegen ist und von Ihnen der Universität Jena als Gabe dargeboten wird. Es soll einen Ehrenplatz erhalten in dem prächtigen neuen Hause, welches soeben für die alte Hochschule erbaut wird. Dort werden Tausende und wieder Tausende vor dem stillen Antlitz betrachtend stehen bleiben oder ihm im Vorübergehen einen Gruss zusenden. Sie alle werden bei dem Anblick des Werkes dankbar des Meisters gedenken und zugleich von der Empfindung erfüllt werden, dass von den erlauchten Gestalten der höchsten Kunst die Kraft ausgeht, Zeiten und Völker zu verbinden.

Prorektor und Senat der Universität Jena.

(gez.) Linck, d. Z. Prorektor."

*

Der Kaiser hat den folgenden Künstlern für Werke, die sie auf der diesjährigen grossen berliner Kunstausstellung vorgeführt haben, Medaillen verliehen: die grosse goldene Medaille für Kunst dem Architekten Geheimen Baurat Franz Schwechten in Berlin und dem Bildhauer Louis Tuaillon in Berlin; die goldene Medaille für Kunst dem Bildhauer Paul Oesten in Berlin, dem Bildhauer Wilhelm Wandschneider in Berlin, dem Maler Franz Hoffmann-Fallersleben in Berlin, dem Maler Paul Joanowitch in Wien und dem Bildhauer Josef Hinterseher in Paris.

*

Eine der wertvollsten privaten Kunstsammlungen Berlins und Deutschlands, die des verstorbenen Bankiers Oskar Hainauer, ist nach England verkauft worden. Die londoner Kunsthändler Gebrüder Duveen haben sie — wie verlautet, für fünf Millionen Mark — erworben.

*

Ein Unternehmen, von dessen Plan und Vorbereitung in den letzten Monaten wiederholt die Rede war, wird nun verwirklicht werden: noch im Herbst dieses Jahres wird in mehreren Grossstädten der Vereinigten Staaten von Nordamerika eine Ausstellung deutscher Gemälde der Gegenwart stattfinden. Die Kunstmuseen der Städte Philadelphia, Buffalo, Chicago, Indianopolis und St. Louis haben sich zusammengethan und den Direktor der Kunstgalerie in Buffalo, Dr. Charles M. Kurtz beauftragt, eine Sammlung von ungefähr hundert Bildern deutscher Künstler der Gegenwart zusammenzubringen, die in den genannten fünf Städten nacheinander zur Schau gestellt werden soll.

Für die Auswahl der deutschen Gemälde für diese amerikanische Ausstellung ist der Grundsatz aufgestellt, dass Werke von möglichst hohem künstlerischen Wert gezeigt werden sollen, ferner nicht Bilder einer besonderen Richtung, sondern möglichst gute charakteristische Werke der verschiedenen Schulen. Auch sollen nicht allein Maler von Ruf bevorzugt, sondern ebenso junge Künstler, die bereits verdienstvolle Werke geschaffen haben, herangezogen werden. Ferner besteht der Wunsch — da man neben der Ausstellung auch mit einem möglichst starken Verkauf der Bilder rechnen möchte —, Werke mittlerer Grösse und auch, so weit wie möglich solche Gemälde auszustellen, die den amerikanischen Museen oder privaten Liebhabern zum Kauf angeboten werden können.

Die von Dr. Kurtz — der sich gegenwärtig in Berlin (Unter den Linden 70) aufhält — zusammengebrachten Gemälde sollen im September nach den Vereinigten Staaten geschafft werden und dann ungefähr je einen Monat in den Galerien der Kunstmuseen der genannten fünf Städte ausgestellt werden.

*

Das Städelsche Kunstinstitut hat auf der Auktion des Nachlasses des pariser Kunsthändlers und früheren Direktors des Louvre Molinier ein deutsches Altarbild von Lucas Cranach für 135 000 Mark erworben. Diese hervorragende Erwerbung ist ein grosses dreiteiliges Bild. Die Hauptkomposition der breiten Mitteltafel ist von einer Monumentalität, die an Holbeins Madonna erinnert, der Reichtum der Erfindung, die Liebenswürdigkeit des Vortrages wetteifern mit Dürers glücklichsten Schöpfungen. „Es ist kein Zweifel" – so führt der Direktor des Städelschen Kunstinstituts, Dr. Georg Swarzenski, früher in Berlin, in einem Aufsatz in der „Frankf. Ztg." aus – „sowie dieses unvergleichliche Werk öffentlich ausgestellt ist, wird es nicht nur als eins der populärsten und berühmtesten, sondern auch als eins der kunstgeschichtlich wichtigsten Denkmäler aus der grössten Epoche der deutschen Malerei gelten. Das neuerworbene Bild ist das einzige existierende Werk, welches die volle Namensbezeichnung des Künstlers trägt (an Stelle des Schlangenzeichens oder der Initialen), und es ist schon dadurch eine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit. Neben seiner grossen künstlerischen Bedeutung hat dieses Werk auch ein allgemeines historisches Interesse. Es bietet nämlich zwischen den Gestalten der heiligen Familie die vorzüglichen Porträts des Kaisers Maximilian und der kursächsischen Reformationsfürsten, letztere zum Teil in grossen stehenden Figuren in der vollen prächtigen Gewandung der Zeit. Diese Porträts geben im Verein mit anderen Merkmalen zugleich die Möglichkeit, die ursprüngliche Bestimmung und Herkunft dieses Werkes zu erkennen. Wir wissen, dass ein Hauptwerk Cranachs verschollen ist: ein Altar, den Johann der Beständige zur Erinnerung an seine im Wochenbett verstorbene erste Gemahlin Sophie von Mecklenburg für die Marienkirche in Torgau stiftete. Dieser Altar ist seit dem 17. Jahrhundert, vermutlich infolge des dreissigjährigen Krieges, verschollen. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass unser jetzt aus Spanien – es hat jahrhundertelang in dem Dunkel eines Klosters in Südspanien gelegen und ist von Em. Molinier entdeckt worden – zurückgekehrtes Altarwerk eben jener verschollene torgauer Fürstenaltar ist, dessen vermeintlicher Verlust die grösste Lücke in unserer bisherigen Kenntnis der Cranachschen Kunst bedeutete."

*

An Stelle des im vorigen Jahre verstorbenen Direktors des dänischen Kunstindustriemuseums in Kopenhagen Professor Pietro Krohn ist der bisherige Bibliothekar des Museums Emil Hannover zum Direktor ernannt worden.

*

Wilhelm Bode und Jan Veth wurden Ehrendoktoren der Universität Amsterdam anlässlich der Rembrandtfeier. H.

*

DIE ST. MICHAELIS-KIRCHE IN HAMBURG

Seitdem der grosse Brand von 1842 einen erheblichen Teil der Stadt vernichtete, hat Hamburg kein so verheerendes Feuer wieder gesehen, als dasjenige, dem am 3. Juli die ehrwürdige St. Michaeliskirche zum Opfer gefallen ist. Sie war die besondere Lieblingskirche aller Bürger und mit ihr war auf das unzertrennlichste verknüpft die Erinnerung an den Baumeister Ernst Georg Sonnin, dessen Persönlichkeit die der übrigen zeitgenössischen Baukünstler in solchem Masse überragte, dass man ihn nach heutigem Volksglauben am liebsten als Urheber aller Bauten jener Zeit ansehen möchte.

Nach den in der Allgem. Dtsch. Biogr. Bd. 34, Leipzig 1896, von Pastor D. Bertheau zuverlässig berichtigten neueren Forschungen ist Sonnin am 10. Juni 1713 in Quitzow, einem Dorfe nahe bei Perleberg, als Sohn eines Predigers geboren, der mit dem Konrektor Johann Cruse in Altona befreundet war. So kam es, dass Sonnin 1725, als sein Vater gestorben war, gerade dessen Lateinschule bezog und dort freien Unterricht erhielt. Seine Pension fand er bei dem Töpfermeister Behn in Altona, mit dessen Lehrling Cord Michael Möller er eine Freundschaft schloss, die für sein ganzes Leben bestimmend werden sollte. Nach rühmlichem Abschluss der Schule studierte Sonnin in Halle und Jena erst Theologie und später Philosophie und Mathematik, wurde dann in Hamburg Lehrer und richtete eine optische Werkstatt ein, beschäftigte sich mit Feldmessen und kam dadurch seit seinem 36. Lebensjahre endlich dazu, sich ausschliesslich der Baukunst zu widmen. Hierbei gab ihm sein mathematisches Wissen die gediegenste Unterlage für einen guten Konstrukteur, während er den künstlerischen Teil der Aufgabe im Verein mit seinem Freund Möller gerecht wurde, der zeichnerisch und ornamental in hohem Masse begabt gewesen ist.

Der Auftrag für den Bau der St. Michaeliskirche wurde ihm auf Empfehlung des Generalleutnants Pauli erteilt, der als Gutachter der Brandstätte der ehemaligen alten 1750 durch einen Blitzstrahl eingeäscherten St. Michaeliskirche aus Hannover hergerufen war. An seine Seite stellte man den Baumeister Prey, der 1743 bis 1747 die St. Georger Kirche erbaut hatte. Eine Trennung der beiderseitigen Leistungen ist heute nicht mehr möglich. Da Sonnin aber erst am 8. Juli 1794 im Alter von 81 Jahren gestorben ist, alle seine Mitarbeiter daher um lange Zeit überlebt hat, sie auch als Mensch alle bei weitem überragte und da er sich während seines langen Lebens ferner um ausserordentlich viele Angelegenheiten des allgemeinen öffentlichen Wohles in sehr hohem Masse verdient gemacht hat, endlich auch, weil er, wie einhellig berichtet wird, geradezu alles verstanden und selbst gekonnt hat. So entspann sich allmählich der Nimbus um ihn, durch den sein Name in der Stadt auch heute noch volkstümlich ist. Mit besonderer Vorliebe werden die Geschichten, die Reinke, Benzenberg u. a. von ihm berichten, auch heute immer noch wiederholt. Wenn

es darin aber heisst, dass er sein eigener Schuster, sein Hutmacher, sein Schneider und was sonst nicht alles in eigener Person gewesen sei, so muss dies immer nur dahin verstanden werden, dass es ihm zeitweise von Bedeutung war, Front zu machen gegen die lästigen Einengungen und Beschränkungen der Zünfte und seinen Freunden zu zeigen, dass er ein freier Mann war und sie anzueifern, sich auch ihrerseits loszumachen von Vorschriften, deren Erfüllung von den Zunftgenossen nur gefordert wurde, um längst überlebte Rechte noch eine Zeitlang künstlich aufrecht zu erhalten.

Eigenartig, wie hiernach der Baumeister war, gestaltete sich auch sein Hauptwerk, die grosse St. Michaeliskirche. Die Grundmauern der ehemaligen alten Kirche wurden wieder benutzt, aber durch grosse Ausbauten formte er das frühere Langhaus zu einer Kreuzkirche um und während ersteres im Innern durch Säulenstellungen ein dreischiffiger Bau war, erreichte Sonnin durch Fortlassung aller Mittelpfeiler einen völlig ungeteilten Zentralkirchenraum. Überdeckt in der Mitte mit einem bis zum Kehlgebälk des Mansardendaches reichenden Muldengewölbe, dessen ungewöhnliche Höhe um so wirksamer zur Geltung gebracht wurde, als die Gewölbe der Kreuzflügel unterhalb der Trauflinie lagen. Der reiche Rokokoschmuck aller Flächen dürfte von Möller komponiert sein, der bis zum Abschluss des Baues stets an der Seite Sonnins geblieben ist.

Mit diesem Ausbau der Kirche war erreicht, dass von mehr als 2000 Plätzen aus der auf der Kanzel stehende Prediger unbehindert gesehen werden konnte und die Folge ergab, dass dieses ungeheure, ganz aus Holz geschalte und mit Gips verputzte Gewölbe dem Innenraum auch eine ganz unvergleichliche Akustik gesichert hatte. Von ungefähr 4 Meter über dem Fussboden der Kirche an war der Innenraum umzogen von grossen Emporen, deren äussere Linie der Kreuzform nachgefühlt war. Trotz ihrer Grösse machten diese Emporen, die nahezu 700 feste Plätze enthielten nirgends den Eindruck einer durch Willkür erfolgten Zutat, sondern sie bildeten überall einen organischen Bestandteil der Kirche, die man sich gar nicht ohne Emporen hätte denken können. Die beiden Seitenräume neben dem Altar waren durch Saaleinbauten ausgefüllt, über denen sich weiter oben offene Galerien bildeten. Westwärts befand sich noch ein zweiter fast 9 Meter oberhalb des Fussbodens beginnender Emporeneinbau, über dem dann die Orgel angeordnet war. Zu dieser hatte der literarisch bekannte Legationsrat Mattheson einen Fond von 52800 Mark geschenkt, und ihr ausserordentlich reich entwickelter und von Engeln bekrönter Prospekt darf vielleicht als höchster Glanzpunkt des ganzen Innern bezeichnet werden. Einzig in ihrer Art war aber auch die in Kelchform entwickelte Kanzel und der Altaraufbau, der sich in zwei Säulenordnungen bis auf 19 Meter Höhe erhob und das berühmte Auferstehungsbild von Tischbein d. A. enthielt.

Im Äussern war die Kirche einfacher gehalten. Über einem Granitsockel erhoben sich rote Backsteinflächen, die von Sandsteingesimsen begrenzt wurden. Nur die beiden Hauptportale mit dem nördlichen und südlichen Mittelgiebel zeigten eine reichere Ausbildung und frei vortretende Säulenstellungen. Der Turm war bis oben über dem Dachfirst der Kirche gemauert und ist aus Geldmangel lange Zeit mit einem Notdach abgedeckt geblieben. Sonnin wünschte immer, ihn wenigstens noch um ein reichlich 20 Meter hohes gemauertes Geschoss zu erhöhen. Nach langen Erwägungen ist aber 1777 doch beschlossen, schon gleich über dem Hauptgesimse mit dem hölzernen Helmbau zu beginnen, der dann oberhalb in eine freistehende Säulenhalle aufgelöst und mit der herrlichen Kuppel bekrönt gewesen ist, die schnell das Wahrzeichen der Stadt wurde. Die Grössenverhältnisse des Turmes waren ausserordentlich bedeutend. Unten hatte derselbe eine Breite und Tiefe von 20 Metern und ca. 5,5 Meter starke Mauern. Der Helm setzte sich mit 15 Meter im Geviert auf, die Kuppel hatte noch einen Durchmesser von 10 Meter und die Helmspitze erreichte eine Höhe von 131,56 Meter. Das Hauptgesimse des Turmes war aus Holz konstruiert und von seiner Grösse gewährt die Thatsache eine Vorstellung, dass man in dem Hohlraum zwischen Sima und Hängeplatte vollkommen aufrecht um den Turm herumgehen konnte.

Sowohl das ganze Dach, wie auch der grosse Turmhelm sind mit Kupferplatten bekleidet gewesen, für deren Instandhaltung die Verwaltung keine Kosten gescheut hat. So war gerade in den letzten Jahren erst ein Teil des Kirchendaches völlig neu eingedeckt und auch jetzt wurden wieder Reparaturen am Innern vorgenommen. Gleichzeitig sollten die Zifferblätter der Turmuhr neu vergoldet werden. Durch irgend einen unglücklichen Zufall beim Löten ist das Feuer in dem 46 Meter über Terrain belegenen Turmboden entstanden und hat sich gleichzeitig, wie vermutet wird, durch herabgeleckte brennbare Flüssigkeit nach oben und unten verbreitet. Anfangs ist natürlich nur ersteres bemerkt, worauf die Arbeiter den 60 Meter über Terrain stationierten Beamten der Berufsfeuerwehr zur Hilfe herabriefen und mit ihm aus den auf dem Turm stehenden grossen Wasserkübeln das Feuer erstickten. Als sich dann aber zeigte, dass auch unterwärts noch Gefahr drohte, lief der Wächter sogleich wieder hinauf nach seinem Apparat und telegraphierte um 2 Uhr 22 Min. nach der Hauptfeuerwache. Fast unmittelbar darauf sind drei Züge der Feuerwehr zur Stelle gewesen und die Mannschaften des ersten Zuges haben auch auf dem 7. Boden noch ihre Schläuche in Thätigkeit gesetzt. Schnell entwickelte sich nun aber wieder das obere Feuer und griff so rapide um sich, dass es dem Wächter nicht einmal mehr möglich gewesen ist, seinerseits wieder hinunter zu kommen, während sich die Feuerwehrleute über den Kirchenboden zurückzogen, als sie bemerkten,

dass die Schläuche hinter ihnen abbrannten. Hier haben sie die an allen Verbindungsstellen zwischen Turm und Kirchendach vorhandenen schmiedeeisernen Türen auch wieder geschlossen. An der einen Stelle aber, wo das Hauptgesimse des Turmes den First des Kirchendaches durchschnitt, war eine Öffnung vorhanden, die dem Bauwerk zum Verhängnis geworden ist, denn von hier aus scheinen die Flammen schon in diesem Stadium des Brandes einen Weg nach der Kirche selbst gefunden zu haben.

Während sich die Feuerwehr nun unter diesen Umständen auf den Schutz der naheliegenden Häuser beschränken musste, griff der weitere Brand mit einer Schnelligkeit um sich, der jeder Beschreibung spottet. Mehr und mehr schmolz die Kupferbekleidung am Turm herab, sein ganzes Gespärre stand der vor Schreck erstarrten tausendköpfigen Menge von Zuschauern kurze Zeit durchsichtig und glühend vor Augen und schon um 3 Uhr 7 Min. stürzte der ganze Turm in sich zusammen.

Nach diesem furchtbaren Ereignis war an ein Eindämmen des Feuers im Kirchendach selbstverständlich auch nicht mehr zu denken. Die weit freitragenden grossen Binder vereinigten hier ungeheure Holzmassen in sich und gaben dem fortschreitenden Brand so furchtbare Nahrung, dass auch das ganze Dach und mit ihm das Gewölbe der Kirche um 4 Uhr 10 Min. schon zusammenstürzte, die unvergleichliche Orgel und alle anderen Kunstschätze zerstörend und unter sich begrabend. Furchtbar wüteten die Flammen im Innern, die Glasscheiben zerbarsten, die starken schmiedeeisernen Fenster verbogen sich zusehends und der ganze Kalkputz löste sich völlig von den Wänden ab, so dass die Ruine überall nur die kahlen Mauern zeigt.

Ratlos standen dicht gedrängt die Bürger der Stadt und verfolgten das furchtbar schöne Schauspiel, mit dessen weiterer Entwickelung immer mehr der umliegenden Häuser teils durch die strahlende Hitze, teils durch das Flugfeuer in Brand gerieten. Vereint mit den Kirchenbeamten hat Herr Direktor Brinckmann das möglichste zu retten versucht, was in der Eile herausgebracht werden konnte. Persönlich ergriff er das Silberzeug des Altars. Kräftige Männer trugen den in Italien aus Marmor gefertigten kunstvollen Taufstein glücklich ins Freie. Der eiserne Gotteskasten und einige Bilder und Wappentafeln sind ebenfalls gerettet. Nach dem Brande ist natürlich noch alles das in Sicherheit gebracht, was, wie eiserne Gitter und dergleichen, irgend wie auf Kunstwert Anspruch erheben kann.

Unwiederbringlich verloren aber bleiben die Kirche und der Turm selbst, die, so wie sie dastanden, sicher nie wieder aufgebaut werden konnen. Denn abgesehen davon, dass sich die Herbeischaffung so schwerer Hölzer heutzutage fast unmöglich erweisen würde, so stehen dem Wiederaufbau in der alten Art gegenwärtig auch Gesetzbestimmungen entgegen, die Bauten so feuergefährlicher Art verhindern sollen. Dazu käme die Frage der Baupläne selbst. Alle diejenigen Risse, die seiner Zeit der Ausführung der Kirche zugrunde gelegen haben, sind bereits 1842 mit dem nicht geretteten Teil des Staatsarchivs zugrunde gegangen. Die für den Bau weniger in Betracht kommenden, aber als Studienmaterial bedeutsamen und baugeschichtlich wichtigen überaus zahlreichen Handzeichnungen Sonnins sind jetzt samt den Bauprotokollen mit dem Archiv der Kirche verbrannt. Der Anhalt, den die photographischen und zeichnerischen Aufnahmen gewähren, vervollständigt sich durch die erhalten gebliebenen Mauern der Kirche, so dass sich gewiss das Bauwerk bis in weitgehende Einzelheiten hinein rekonstruieren lassen würde. Fragen wir uns aber, wie dies geschehen soll, so zeigt sich bald, dass dies eine fast unlösbar schwierige Frage ist.

Gesetzt auch, dass die von so starker Hitze betroffen gewesenen Mauern noch als tragfähig befunden werden, rechtfertigt es sich, alle die zerstörten Sandsteingesimse herauszunehmen und durch neue zu ersetzen? Erreichen wir die Wiederherstellung derselben Kirche bei Verwendung eines eisernen Dachstuhls, eines Mauergewölbes und von Gipsgussornamenten an Stelle der freien Modellierung? Steht es zu erwarten, dass ein solches neues Bauwerk bezüglich der Akustik mit der früheren Kirche in Vergleich treten kann? Ja, wird es gelingen, die Formgebung der Einzelheiten so völlig derjenigen nachzuempfinden, die die Sprache des 18. Jahrhunderts war? Gerade in letzterer Beziehung darf sich auch der bedeutendste Künstler nicht vermessen, über seinen Schatten springen zu können. Blicken wir hin z. B. auf die Gotik, mit der in den sechziger Jahren die berufensten Männer bei wichtigen Restaurierungen ihr bestes eingesetzt zu haben vermeinten, so sehen wir, dass schon die nächste Generation alles als unecht, gekünstelt und fremdartig bezeichnet und bedauert, dass nicht die Wiederherstellung in besserer, dem Sinne der Zeit entsprechender Weise erfolgt ist! Anders würde es auch bei diesem Kirchbau schwerlich gehen. Gerade bei einem durch erhaltene Mauern u. a. nicht in voller Unabhängigkeit geschaffenen Werk, pflegt die Lösung doppelt schwierig zu sein, und um so mehr muss bei einem solchen die künstlerische Erfindung eine völlig freie und neue sein, da sich alles in den gegebenen Rahmen und dennoch in schöner Harmoie einordnen soll.

Allen diesen Gründen gegenüber aber steht der allgemeine Wunsch der Bevölkerung der Stadt, dass die Kirche genau wie sie war, Stein für Stein, wiedererstehen müsste; nur in diesem Sinne wurde auch, echt hamburgischer Thatkraft folgend, schon am ersten Tage nach dem Brande die Einsetzung einer aus 3 Mitgliedern des Senats und 6 Mitgliedern der Bürgerschaft bestehenden Kommission beschlossen, die wegen des Wiederaufbaues der Kirche in Beratung treten soll. Der Senat erwiderte auf diesen Antrag, dass er sich mit der Bürgerschaft und der gesamten Bevölkerung

eins fühle in den Schmerz über die verheerenden Wirkungen des furchtbaren Brandes und dass er es für eine Ehrenpflicht Hamburgs erachte, dafür Sorge zu tragen, dass die St. Michaeliskirche als das schönste und edelste Bauwerk der Stadt baldigst neu wieder so, wie sie den Hamburgern ans Herz gewachsen sei, aus der Asche erstehe.

Möge diese wichtige Kommission die richtigen Mittel finden, dann werden wir bald über die Ergebnisse ihrer Beschlüsse und über den Bau der neuen St. Michaeliskirche in Hamburg berichten können.

Julius Faulwasser

AUS WIEN

Die Galerie Miethke weiss noch knapp vor Thorschluss das Interesse unserer Kunstfreunde zu fesseln: sie führt in der Dorotheergasse Arbeiten von Thomas Theodor Heine und am Graben solche des russischen Malers Nikolai Konstantinowitsch Roerich vor.

Heine zeigt sich nur zu einem geringen Teil als Zeichner. Er hat weit mehr Bilder geschickt, die, einem Zeitraum von fünfzehn Jahren angehörend, seine Entwicklung als Maler verfolgen lassen. Es haben manche mit Bedauern bemerkt, dass der Maler Th. Th. Heine von dem Zeichner allzusehr in den Hintergrund gedrängt worden sei. Ob dies der Fall ist und beklagt werden müsste, sei hier nicht weiter geprüft, sondern nur festgestellt, dass sich Heines Malerei entscheidend änderte, seitdem er für den „Simplizissimus“ zeichnet. Es sind hier Bilder vom Beginn der neunziger Jahre, wie der „Angler“ und die „Holzhacker“, die zu dem Besten gehören, was damals in Deutschland, selbst von Liebermann und Uhde, gemalt wurde; daneben bestehen Porträts wie das Herrenbildnis mit dem merkwürdig ornamentierten Hintergrund und das Bildnis eines dachauer Mädchens unter Weidenzweigen, die, an Holbein geschult, doch erkennen lassen, dass sie in der Nähe Leibls gemalt sind. Dann geschieht die Wandlung. Die unheimlich erotische „Versuchung“ aus dem Jahre 1895 ist das erste Bild, das den Einfluss des zeichnerischen Stils zeigt. An Stelle der virtuos auf Impression gemalten Arbeiten, voller Reize feinster Valeurs, folgen nun, zumeist in recht dünner Tempera, die flächigen, auf Silhouettenwirkung gestellten Kompositionen der letzten Zeit: der „Dichterling“, „Europa“, die „Lämmchen“, der „Kampf mit dem Drachen“. Und in dieser neuen Art dieselbe Vollendung wie in der früheren, die gleiche wunderbare, scharfe und doch zarte Intelligenz. Schliesslich beweist Heine in einer Figur des Teufels, eines jener wahnsinnig komischen Gesellen, die er erst geschaffen, dass es einfach nur an seinem Willen liegt, auch ein genialer Plastiker zu sein.

Nikolai Konstantinowitsch Roerich bietet eine litterarische Kunst. Das Wort ist hier nicht in dem schlimmen Sinne gebraucht, als herrsche der Gedanke vor der Form. Aber es macht klar, dass Roerich etwas mitteilen will, was sich durch die Form nicht vollends ausdrücken lässt, dass sein Thema auch schon als Rohstoff, abgesehen von seiner malerischen Umsetzung, gewisse Stimmungen in uns wecken soll. Roerich liebt die mythische Frühzeit seines Volkes und schildert Russlands älteste Geschichte. Er zeigt Slaven auf dem Dniepr, ehe sie den mit Zelten und Götzenbildern bedeckten Strand verlassen und auf ihren Wikingerschiffen ausfahren, zeigt eine in der primitiven Art alter Stiche komponierte „Seeschlacht“: zwischen blauen, eiligen Wogenkämmen ein rotes Gewimmel abenteuerlicher, mit gepanzertem Kriegsvolk angefüllter Fahrzeuge; bernsteingelb ist der Himmel. Dann sieht man Krieger in kostbaren Gewändern zum Turnier ausreiten, in Tierfelle gehüllte Zauberer allerlei dunkles Handwerk üben, murmelnde Priester in einem von Gold, Mosaiken und Glasgemälden düster erglänzenden Dom sich zum Konklave vereinen und in der an Türmen und Seen reichen himmlischen Stadt weisse Engel einen leuchtend blauen Stein hüten. Es ist die geheimnisvolle altrussische Welt der Kämpfe und Legenden, archäologisch treu und in einem Stil gestaltet, der gleich stark von den Vereinfachungen moderner Dekoration wie von den Formeln byzantinischer Kunst durchsetzt ist. Man denkt an die unvergessliche Ausstattung, die ihrem Zarenstück die moskauer Schauspieler gaben. Und wie raffiniert modern diese fernste Vergangenheit empfunden ist, beweisen die den genannten Bildern in der künstlerischen Gesinnung durchaus verwandten Zeichnungen Roerichs zu Maeterlincks Märchenspielen.

Hugo Haberfeld

PARISER AUSSTELLUNGEN

I

Die Frühjahrsausstellung der Société des Artistes Indépendants, die in den Räumen der unmittelbar an der Seine gelegenen ehemaligen städtischen Gewächshäuser stattgefunden hatte, war naturlich dank dem Prinzip vollkommener Juryfreiheit von ganz ausserordentlicher Buntscheckigkeit. Während man in nicht wenigen der unzähligen Bilderkabinette den Eindruck gewann, als ob man in den Räumen eines altväterlich-konservativen Kunstvereins oder in dem Geschäfte eines Bilderhändlers umherwandelte, der, aller Modernität und jeglichem Fortschritte abhold, einzig mit dem auf das Süssliche und Banale gerichteten Spiessergeschmack rechnet, — traf man in anderen Teilen der Ausstellung auf eine Menge von Künstlern, die unter Verachtung alles Konventionellen sich im Schweisse ihres Angesichts um die Bewältigung der schwierigsten Licht- und Luftprobleme oder reinmalerischer Aufgaben bemühten.

Was den gegenständlichen Inhalt der Ausstellungsobjekte betrifft, so kam dem Besucher das starke Über-

wiegen der Landschaft und auch des Stilllebens zu Bewusstsein. Das Figurenbild war vorwiegend durch Porträts, durch Darstellungen aus dem pariser Strassenleben, durch Schilderung provinzialen und bauerischen Treibens sowie durch Akte vertreten, welch letztere jedoch nicht so zahlreich waren, wie man von pariser Ausstellungen gemeinhin zu erwarten pflegt. Unter diesen zum Teil lebensgrossen Aktmalereien befand sich keine, die es an Wucht und temperamentvoller Frische mit gewissen deutschen Arbeiten aufnehmen konnte. Die Historie und das kirchlich-religiöse Gemälde, die Armeleutmalerei, das tendenziöse Arbeiter- und soziale Bild, sowie die Darstellung kriegerischer Ereignisse fehlten nahezu vollständig. Ebenso waren auch das phantastische Genre, die Idylle und das mystisch-symbolische oder allegorische Ideenbild nur durch vereinzelte Exemplare vertreten, die in Erfindung und Gestaltung nur wenig Selbständigkeit verrieten. Unter den humoristisch-karikaturistischen Zeichnungen erfreute manches Wohlgelungene und Ergötzliche.

Wenn ich nun zu den Einzelleistungen übergehe, so möchte ich die neoimpressionistischen Signacschen Landschaften aus Marseille und Venedig hervorheben, die in der Nähe durch die pedantische Regelmässigkeit, mit der die bunten Farbtupfen in einer dem Zustandekommen einer Illusion entgegenarbeitenden Weise nebeneinander gesetzt sind, befremden, die aber aus einer allerdings sehr beträchtlichen Ferne, mit etwas blinzelnden Augen betrachtet, eine grosse Raumtiefe gewannen und den Eindruck vibrierend bewegten, hin und her flutenden Wassers vermittelten. Im übrigen glaube ich, dass die von Signac und seinen Genossen angestrebten Wirkungen auch durch eine etwas freiere Technik zu erzielen sein dürften, wie er sie in seinen mitausgestellten zwei kleineren Skizzen angewandt hat. Mit welchen Gefahren diese doktrinäre neoimpressionistische Geduldstechnik verknüpft ist, führen auf das deutlichste ihre Übertreiber und Vergröberer vor Augen, deren in der Ausstellung befindliche Werke wie kunstgewerbliche Dekorationsstücke anmuteten.

Unter den pointillistischen Schöpfungen Luces erschien das ungemein farbige Notre Dame-Bild als das schönste. (Beherrschende Farbe: Blau; von der Seite her goldige Beleuchtung; Bäume rot-violett; Himmel in Hellgelb und Blaugrün, mit rötlich violetten Wolken.) Die neoimpressionistischen Sachen von Cross zeigten nicht die feine Abstufung der Signacschen Bilder; sie wirkten härter. Von den sehr farbensatten Pietschen Marktscenen wurde eine vom französischen Staate angekauft. Recht gut waren die in den verschiedensten Techniken ausgeführten Tierstücke von Vieillard.

Von Vuillard waren drei Arbeiten da, von denen indessen nur das Interieur wegen der Feinheiten in der Lichtbehandlung hervorragte.

Von den Ausländern, die zum Teil in der Seinestadt leben, wurde die Ausstellung sehr reichlich beschickt, und es befanden sich unter ihren Einsendungen verhältnismässig viele, denen hohe künstlerische Qualitäten zugesprochen werden mussten. An erster Stelle waren zu nennen: der Russe Anitschkoff mit seinen von schwermütiger Poesie erfüllten Winterlandschaften aus Nordrussland; der Belgier van Rysselberghe, der in der Signacschen Technik einige Landschaften, ein paar vortrefflich gezeichnete und modellierte lebensgrosse weibliche Akte (Haar, Kleid und Blumenwerk auf dem Hintergrundsvorhang ein klein wenig freier behandelt), sowie das Bildnis einer grauhaarigen Dame ausstellte; der Münchner Palmié mit seinen Winterstimmungen und seiner Meeresbrandung; und endlich viertens der Engländer Bloomfield mit seiner lebensgrossen Männergestalt und dem Bildnis einer kleinen Tänzerin. Munch sandte einige gute lithographische Porträts, von denen ich das van de Veldes am besten fand, sowie ein paar Ölbilder (zwei Landschaften, eine Männergesellschaft am Tisch). Die gespachtelten meist nur skizzierten Sachen des Amerikaners Slade berührten angenehm. Die Lübeckerin Fräulein Slavona zeigte einige flottgemalte etwas schwerfarbige Stillleben. Nicht schlecht waren auch die langgesichtigen Damen und Akte des Schweizers Gsell. Die Polin Kozniavska malt ihre recht guten Bildnisse fast ebenso wie ihre bekannte Landsmännin Boznanska. Der Kopenhagener Chrismas zeigte wohlgelungene Lichteffekte. Von dem berliner Neoimpressionisten Curt Herrmann sah man einige Stillleben. Eins der ganz wenigen Armeleutbilder der Ausstellung war die tüchtig gemalte Auswandererfamilie des Polen Pilichowsky.

II

Der diesjährige Salon der Société Nationale im Grand Palais hatte seinen wesentlichsten Reiz in der kleinen Gedächtnisausstellung für den unlängst verstorbenen französischen Meister Eugène Carrière. Eine umfassende Vorführung der Werke dieses sympathischen Künstlers soll später in den Räumen der École des Beaux-Arts stattfinden. Die stofflich sehr mannigfaltige Sonderausstellung von alten und neueren Arbeiten Gustave Colins enthielt manches beachtenswerte Stück. Einem besonders starken Interesse begegnete das vielbesprochene Freilichtbildnis unsres Kaisers von dem Deutschen Felix Borchardt, dem die Bewältigung der undankbaren und schwierigen koloristischen Aufgabe – der Kaiser steht vor einem blau-rosigen Wolkenhimmel in einem von der Sonne beschienenen grünen Jägerrock auf heidekrautüberwachsenem Berggipfel – im ganzen gar nicht übel gelungen ist. Als psychologische Charakteristik jedoch vermochte dies Kaiserbildnis nur wenig zu befriedigen, da es, zumal in den Gesichtszügen, allzusehr der individuellen und intimeren Ähnlichkeit ermangelt. Echt französisch muteten die vielleicht etwas äusserlichen, aber durch grosse Feinheit des Farbengeschmacks und Sicherheit der Zeichnung hervorragenden Porträts A. Besnards an: der französische Gesandte

in Rom und die — in der Modellierung sehr flache — Freilichtgruppe der Frau M. mit ihren Kindern. Auf dem Boldinischen Damenterzett sind die beiden in affektiertester Pose abkonterfeiten Komtessen lediglich Produkte einer eiskalten Virtuosität. (Die Dame in Grau-Schwarz ist weit besser.) Ausserdem waren noch als mehr oder minder gute Porträtisten zu nennen: Lavery (etwas nüchtern), Dagnan-Bouveret (allzu glatt), Woog, Carolus Duran, Boznanska (fein, aber allzu grau und schmuddelig), Cotter (sehr schwärzlich) Darmesteter, De Scevola, Smeers, Louise Breslau u. a. Von A. Roll sahen wir einen kräftig gemalten Dragoner zu Pferde. Frisch und lichtvoll, doch ein wenig roh in der Technik wirkte die Kindergruppe von L. Simon. Sehr lebensvoll und von grosser Plastik waren die Scenen aus dem arabischen Leben von Dinet.

III

Der kolossal reich beschickte Salon der Société des Artistes Français in der andern Hälfte des Grand Palais erhielt sein hauptsächlichstes Gepräge durch die grosse Zahl der riesenhaften dekorativen Panneaux sowie durch die Porträts, Akte, militärischen Scenen und grossformatigen Blumenstücke. Unter den grossenteils auf staatliche oder städtische Bestellung ausgeführten Panneaux erschienen die von Henri Martin herrührenden Dekorationen für das Kapitol zu Toulouse (Spaziergänger im abendlichen Sonnenlicht, Feldarbeiter usw.) als die künstlerisch wertvollsten. Von Rochegrosse wurde man in einem sehr umfangreichen Gemälde, dessen Malerei nicht ganz auf der Höhe seiner älteren Arbeiten stand, mit einer „Die rote Lust" betitelten wildleidenschaftlichen Darstellung menschlicher Bestialitäten bekannt gemacht. Sehr viel Beachtung fanden die gelbe Bäckerei von Bail und die amüsante Satire von Léandre „Das Leben des Malers". Von Cope war der höchst würdevoll dasitzende Lord-Mayor ausgestellt. Bildnisse von Bonnat, Lefebure, Styka, Pinta, Laszlo, Walter Thor, Röbbecke, Bouché-Leclercq waren unter den nennenswerten. J. Lubarsch

❋

EIN JAHRHUNDERT DEUTSCHER KUNST

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin 1906. Auswahl der hervorragendsten Bilder mit einleitendem Text von Hugo von Tschudi. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1906.

Die grosse Bilderschau über die deutsche Malerei des verflossenen Jahrhunderts trug zur Enttäuschung der ästhetischen Genüsslinge und Feinschmecker einen vorwiegend wissenschaftlichen Charakter. Es sollte Material zu einer neuen Fundamentierung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts herbeigeschafft werden; selbst die klar Sehenden wollten es sich und den andern beweisen, dass der gesundeste Teil der künstlerischen Produktion jenes abgeschlossen hinter uns liegenden Zeitraumes nicht unter der Fürsorge der staatlichen Bildungsanstalten, der Akademien, sondern in freier Selbständigkeit, meist im Gegensatz zu der von Staat und Publikum offiziell anerkannten Kunstnorm geschaffen worden ist. Bei der Sichtung des ungeheuren zuströmenden Materials ergab es sich wieder einmal, dass in den weitaus meisten Fällen die Ecksteine der historischen Entwickelung auch die vorzüglichsten Leistungen der Kunst waren. Es wird, scheint mir, der gar nicht vorhandene Gegensatz zwischen dem entwickelungsgeschichtlich und dem, wie man sagt, rein künstlerisch Wertvollen nur von jener kleinen Clique der Unbelesenen aufrecht erhalten, die ihre Unbelesenheit gerechtfertigt zu sehen wünschen.

Dem wissenschaftlichen Charakter der Ausstellung sollten auch die Publikationen entsprechen. Es war eine Notwendigkeit, die so mühsam zusammengesuchte Denkmälermasse in extenso abzubilden. Die Firma Bruckmann, geschult durch die bibliographische Verewigung der meisten grossen retrospektiven Ausstellungen während der letzten Jahre, hat sich auch dieser Aufgabe unterzogen. Wenn der äusseren Herrichtung nach dies neue Werk mit den Prachtpublikationen, etwa mit den „Meisterwerken der Ausstellung altniederländischer Kunst in Brügge 1902" nicht wetteifern kann, so muss zugegeben werden, dass für den um soviel geringeren Preis etwas Würdiges geleistet worden ist. Der in jenen Werken gewählte vornehme Lichtdruck ist hier durch die plebejische Autotypie ersetzt, die aber auf dem stark glänzenden Papier bei sorgfältigem Druck hinreichend scharfe Abbildungen geliefert hat. Sehr angenehm stechen die etlichen Mezzotinti hervor mit ihrer wohlthuend stumpfen Oberfläche und den klaren Schattenpartien.

Die Schwierigkeit, in einem noch handlichen Bande eine möglichst grosse Anzahl von Gemälden zu reproduzieren, ist durch das sehr verschiedene Format der Abbildungen gelöst worden. Allein ein allzu sparsames Umgehen mit dem Raume hat eine Reihe von Kunstwerken auf ein Format reduziert, wodurch gelegentlich das schöne Werk das Aussehen des ersten besten Auktionskataloges bekommt. (S. 13, 52, 140, 183, 200, um einige Beispiele zu geben.) Nicht immer ist eins der wichtigsten Prinzipien bei Anordnung solcher Bilderwerke beobachtet worden: durch das Format der Abbildung keine gar zu falschen Vorstellungen von den realen Maassen des Kunstwerkes zu erwecken. Eine Schinkelsche Landschaft, die im Original 1,31 : 0,51 misst, durfte nicht auf 0,165 : 0,06 reduziert, das Intérieur von Peter Schwingen musste bei den Originalmaassen von 0,44:0,56 nicht in der Grösse 0,14 : 0,185 abgebildet werden. Diese allzu grosse Willkür des Maassstabs empfinde ich als den hauptsächlichsten Mangel der Publikation.

Hugo von Tschudi hat die Auswahl der Kunstwerke

vorgenommen. Sie zeugt von dem klaren Überblick, den sich der Hausherr über seine Gäste verschafft hat. Man hat den Eindruck, als sei alles aufs sorgfältigste durchgeprüft und erwogen. Für mich gehört es zu dem Anreiz des Buches, dass trotzdem soviel Subjektives, ein so stark ausgeprägter persönlicher Geschmack und jenes, wie es scheint, unerlässliche Mitmachen der raffiniertesten ästhetischen Mode mitbestimmend am Werke waren. So oft man zum Widerspruch gereizt wird, dass dieses und jenes in der Auswahl der „hervorragendsten" Bilder figuriert, man stösst immer auf anregende Argumente, nie auf Schulmässiges, Programmstarres, Launenhaftes oder auf „blinde Meinung". Eher gelegentlich auf einen preziösen Schnörkel oder auf eine kleine Ungeduld und Lieblosigkeit. (Siehe die Rubrik 1 mit den einförmigen Chodowieckis, der etwas beschränkten Auswahl von Graff und den Wachsfigurenporträts Goethes, Schillers und der Königin Louise von Kügelgen.)

Das angenehm Subjektive zeigt auch die Aufteilung des Stoffes in neun Rubriken. Die erste lautet etwas allgemein: Nach 1800, und umfasst die glänzende Folge der Bildnisse von Zopf bis Biedermeier, die Werke der Nachahmer von Mengs und Carstens sowie die von Goethes Bannfluch unberührt schaffenden Nazarener. Die Abteilungen 2–8 geben die Arbeiten der einzelnen lokalen Kunstschulen. Hier wird die kleinbürgerliche Geschlossenheit Hamburgs und das romantische Dresden mit Caspar David Friedrich im Mittelpunkt einen unverlierbaren Zuwachs zu der bisher gültigen heiligen Trias Düsseldorf, München, Berlin fürderhin bilden.

Locker und unorganisch scheint die letzte Abteilung mit dem Kennwort „die neueren Meister" angefügt. Man hätte die darin vertretenen Künstler ohne Schwierigkeit einer der vorhergehenden Rubriken einordnen können. Thoma und Trübner hätten sehr gut dem „westlichen Deutschland", Leibl und sein Anhang den Münchenern, Liebermann in historisch treuer Gefolgschaft eines Krüger und Menzel den Berlinern zugewiesen werden können. Für die drei grossen Romanisten Feuerbach, Böcklin und Marées hätte sich ganz natürlich eine neue geographisch abgezirkelte Kolonie, etwa „Deutsche in Rom", anfügen lassen.

Allein v. Tschudi, indem er diese Meister von dem allgemeinen lokalgeschichtlichen Zusammenhang losriss und ihnen eine so exponierte und gewissermassen krönende Stellung gab, wollte augenscheinlich mit ihren Werken das Fazit der ganzen Ausstellung ziehen. Er that wohl daran, litterarisch und theoretisch den gleichen Vorstoss mit ihnen zu wagen, den er schon praktisch durch die Anordnung der Ausstellung in Scene gesetzt hatte. Wer die drei Geschosse der Nationalgalerie in jenen denkwürdigen Monaten Februar bis Juni 1906 durchwanderte, der musste den Eindruck gewinnen, als sei die gesamte deutsche Produktion Anlauf, Vorbereitung und Entwickelung auf jene Meister hin gewesen.

Ob dies Ergebnis sich mit der historischen Wahrheit deckt, steht noch dahin. Die so überaus klug geschriebene Einleitung v. Tschudis lässt diese Frage wohlweislich beiseite. Gerade die eingehende Vertrautheit mit dem umschichtigen Material, der Reiz des Neuen, Überraschenden, die Befangenheit des für die Opposition Eintretenden mahnten zur Vorsicht. v. Tschudi hütete sich wohl, „die Erkenntnis vorwegzunehmen, für die die Jahrhundertausstellung zwar den Grund legte, zu deren Ausbau es aber noch einer weiteren eingehenden Forscherarbeit bedarf". Nur latent, durch die Anordnung des Stoffes stellte er das bisher für ihn gewonnene Resultat zur Diskussion. Auch da wird zu ihrer Zeit die Entscheidung fallen, die grosse, unumstössliche, nach dem Gesetz, das Hans von Bülow einmal formuliert hat: „Bekehren thut man keinen – Überleben heisst die Parole."

Die 30 Seiten dieser einleitenden Betrachtungen sind das Muster eines historisch-kritischen Versuches über die Jahrhundertausstellung. Dieser kühle, ironisch über dem machtlosen Pathos der Schriftgelehrten erhabene Ton, die Gelassenheit des Urteils, die aristokratische Zurückhaltung der Anerkennung, diese höchst unsentimentale Bevorzugung des Kunstwerkes vor dem Künstler mag für einen oder den andern, der mit dem Thränenkrüglein der Begeisterung hantiert, an Snobismus streifen. Ich finde etwas Herrscherliches darin und lasse es mir gefallen, Blechen z. B. als eine „beunruhigende Erscheinung" abgethan zu sehen, oder Feuerbachs Nana verächtlich als „Schustersfrau" behandelt zu finden. Diese Art schafft Urteile, die sich in ihrer knappen Schärfe einprägen, und ist das beste Gegengift für die überhandnehmende Stimmungmacherei verzückter Kunstderwische oder stark gestikulierender Analytiker, deren Begabung bis zum Poeten nicht hingereicht hat. Dass gelegentlich auch bei v. Tschudi eine tote Phraseologie als bequemer Block stehen geblieben ist (vgl. bei Lenbach S. XXXIII), wird ihm keiner verübeln, der weiss, was es besagen will, fast 450 Kunstwerke, wenn auch in Bausch und Bogen, zu charakterisieren.

Ein zweiter Band, den die verdienstvolle und energische Firma für den Herbst in Aussicht stellt, wird die sonstigen malerischen Kunstwerke der Ausstellung vorführen. Damit ist dann das gesamte wissenschaftliche Material dieser Veranstaltung geborgen. Ich hoffe, ihn seiner Zeit an dieser Stelle nicht minder empfehlen zu können als den vorliegenden, der so viele Vorzüge in sich vereint.

Hans Mackowsky

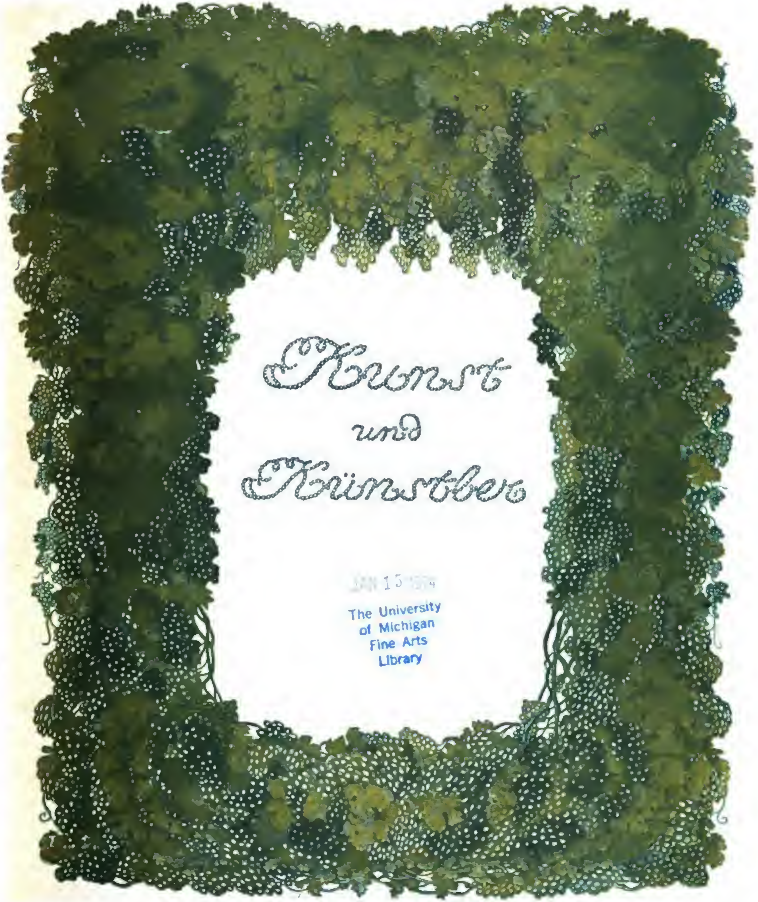
*

Der kürzlich verstorbene Alfred Beit vermachte aus seiner sehr wertvollen Sammlung dem Kaiser Friedrich-Museum in Berlin ein sehr schönes Doppelporträt von Reynolds und eine Bronzestatuette von Pollajuolo. Über das Schicksal der Sammlung selbst ist noch nichts bekannt.

VIERTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. JULI, AUSGABE AM 30. JULI NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang IV Heft XII



Kunst und Künstler

Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XII

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



WHISTLER, ALTE FRAU

Kunst [illegible]

[illegible]

[illegible] Linde [illegible]

[illegible] den [illegible]

[illegible] von 1880 [illegible] Die

sahen an der „venetia[illegible] Aus-

[illegible] erste Anf[illegible]

beiden „venetianische [illegible] zeigt



WHISTLER. ALTE FRAU

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

WHISTLERS RADIERUNGEN

VON

R. E. D. SKETCHLEY

Die öffentliche Meinung hat Whistlers Radierungen schneller gewürdigt als seine Malereien. Seine radierten „Nocturnos" wurden nie dermassen bekrittelt, um die Angelegenheit als eine Beleidigungsklage vor eine durch die Betrachtung eines frühen Tizian plötzlich zum Kunstverständnis herangebildete britische Jury bringen zu können, und die heftigen Schlachten der „gentle Art of making Enemies" haben mit Whistlers elf die Radierkunst betreffenden Lehrsätzen nichts zu thun, ebensowenig wie mit seiner Methode in der Meisterung der Nadel. Höchstens fanden einige Scharmützel statt, deren Fortführung in der „edlen Kunst, sich Feinde zu machen" den in einer günstigeren Zeit lebenden Kritikern zum Bewusstsein bringen kann, dass die Kritiker von 1880 recht schlecht waren. Denn sie sahen in der „venetianischen Serie" nur „unbestimmte erste Anfänge", und die Ausstellung der beiden „venetianischen Serien" und anderer Aetzungen und Arbeiten mit der kalten Nadel gab ihnen die thörichten Urteile ein, die von Whistler in dem berühmten „Mr. Whistler und seine Kritiker, ein Katalog" veröffentlicht worden sind. Das Motto dieses Schriftchens: „Aus ihrem eigenen Munde sollt ihr sie erkennen," hat seine Verwirklichung gefunden, man findet in dieser von Whistler besorgten Zusammenstellung der über ihn abgegebenen Kritiken zum Beispiel Seiten, wo Autoritäten ihr Urteil in folgenden Ausdrücken abgegeben und unterschrieben haben: „Zügellose Laune!" oder: „An ihnen ist wenig Empfehlenswertes ausser der Excentrizität ihrer Titel", oder: „Schreckliche Misserfolge". Das Unglücklichste hierbei ist, solche Urteile mit dem wunderbaren Ding, Genie, gepart zu sehen.

Uns, die wir in einer späteren Zeit leben, kommt die Zeit zu Hülfe. Der Eindruck von Whistlers Schaffen hat sich von selbst aufgedrängt. Die Beziehungen zwischen der Arbeit, als einem Ausdruck des Schönen, und dem Schönen, welches es ausdrückt, kreuzen sich jetzt beständig. So zeigt



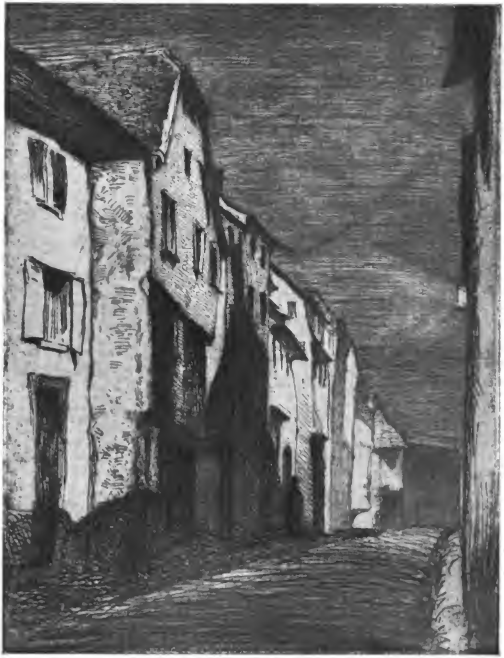
WHISTLER, DIE SENFHÄNDLERIN

Künstler, der ihr Sohn ist, indem er sie liebt, ihr Meister, indem er sie versteht".

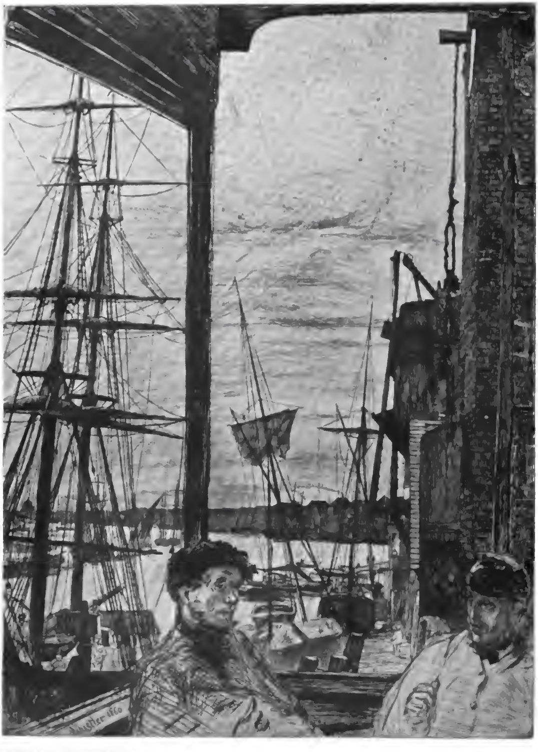
Um sich eine Idee davon zu machen, was Whistler in seiner Kunst Neues schuf, sollte man mit dem Studium seiner Radierungen anfangen und sich dabei vergegenwärtigen, wie sie zu jener Zeit aufgenommen wurden, als er seine besten Werke schuf. Die Thatsache seines Alleinstehens hatte einen innigen Einfluss auf seine Kunst. In dem Grade wie er Widerstand fand, verschärfte sich seine reizbare Betonung der Individualität. Seine künstlerischen Ueberzeugungen und Theorien erreichten den Explosionspunkt, und wenn man zu behaupten berechtigt ist, dass der Unterschied zwischen dem Werte seiner Kunst und seiner Schriften am besten durch die Thatsache bewiesen wird, dass der Hauptzweck seiner Schriften war, die „Tölpel" aufzuregen und zu provozieren, während seine Kunst in erster Linie dem Bedürfnis des Künstlers nach individuellem Ausdruck gehorchte, so ist doch die, durch den Mangel an Verständnis für seine Kunst, hervorgerufene Provozierung eine bildende Kraft in der späteren Entwicklung der Formen seiner Kunst gewesen. In derselben Weise wie seine Unterschrift sich änderte von dem „Whistler" seiner ersten Radierungen zu dem seinem Monogramm entnommenen „Schmetterling", in derselben Weise ging er allmählich von der deutlichen Verwirklichung des Charakters von Menschen und Sachen, welche die erste „französische Serie" oder die „Themse-Serie" bezeichnet, zu einem nur flüchtigen Hinwerfen der Grenzlinien der Objekte über, welches dann seine endgültige Methode im Wiedergeben der Erscheinungen wurde. In diesem allmählich sich entwickelnden Ausdruckswesen, in diesem Uebergange von der den Backstein und den Mörtel und die Textur wiedergebenden Methode seiner ersten Platten zu den kargen Andeutungen in seinen charakteristischsten späteren Radierungen kreuzt sich die Art eines sich dem Philistertum entgegenstemmenden Virtuosen mit einem Einfluss, der den wahrhaften und ausgezeichneten Künstler einen Weg von immer zunehmender Verwöhntheit nehmen lässt.

sich der Einfluss Whistlers in der glänzendsten sowohl als in der elendesten londoner Strasse, oder in der aufgehelltesten Dunkelheit der Städte bei Nacht, oder an der Themse, ganz so, als ob hierdurch deutlich eine Kunst vorausgeahnt würde, welche sogleich Anklang finden müsste. Und man versteht nur schwer, dass Whistlers Kunst nicht als selbstverständlich, nicht Ausdruck einer allgemeinen, unzweifelhaften Erkenntnis wirkte. Aber dass er, der Extravagante, der anfänglich Lächerliche, uns zu unserem Entzücken die Augen geöffnet hat, beweist, dass er ein Meister der Natur ist, „der Natur, die ihr wundervolles Lied dem Künstler allein singt, dem

Diese beiden Reize arbeiten in oberflächlicher Uebereinstimmung nach einer immer grösseren Ausmerzung hin. Ebenso wie einige Züge in Whistlers



WHISTLER, STRASSE IN SAVERNE



WHISTLER, DIE THEMSE-POLIZEI



WHISTLER, ROTHERHITHE

späteren Werken seiner Aufgereiztheit gegen die „Tölpel" zugeschrieben werden müssen, feiert man in ihnen Whistler auch als einen Künstler, welcher nur seinen eigenen Weg ging. Nie verdunkelt ein Wunsch, seine Zeitgenossen zu bessern oder ihnen zu gefallen, die klare Bestimmtheit seines Gedankens. Durch nichts wurde der nervöse und bewegliche Lauf von Whistlers Gedanken gehemmt. Und der schreckliche Zerstörer des Wagemutes: die Sucht, populär zu werden, hatte bei ihm, wie schon gesagt, nur die Wirkung, ihn zu erbittern und zu Ausfällen zu veranlassen. Man kann daher keinen Unterschied zwischen den für ihn selbst, als Künstler ausgeführten Arbeiten und den gegen Bezahlung oder um der Popularität wegen ausgeführten machen. Von Whistlers erster im Wedmore katalogisierten Radierung bis zu der zuletzt ausgestellten — von 1857 bis 1893 oder später — ist er immer ein und derselbe ehrliche Künstler geblieben. Seine individuelle Ehrlichkeit fällt mit der künstlerischen zusammen und dies ist ein Kennzeichen des echten Meisters.

Die Aufeinanderfolge von Whistlers Radierungen ist wohlbekannt; es lässt sich dieselbe jedoch kurz angeben, bevor man die wechselnden, dennoch beständigen Charakterzüge der verschiedenen Perioden näher betrachtet. Die „französische Serie", welche aus dreizehn Radierungen besteht, einschliesslich des Titelblattes, welches den Künstler unter den Augen der unvermeidlichen Corona von Gamins bei der Arbeit darstellt, wurde im Jahre 1859 veröffentlicht und in einer kleinen Auflage von Delâtre gedruckt. In demselben Jahre verliess der Radierer, der damals fünfundzwanzig Jahre alt war, Paris, um nach London zu gehen, welches er schon vor fünf Jahren besucht hatte, und die Radierungen, welche die „Themse-Serie" bilden — diejenigen unter diesen sechzehn, welche Themse-Scenen darstellen —, sind das Resultat seines ersten Studiums des Antlitzes von London in diesem und den zwei oder drei folgenden Jahren. Einige wenige Probeabzüge der Serie wurden von Whistler gemacht, und Delâtre druckte andere, mit Ausnahme des etwas gewagten Drypoints der „Schmiede", welchen Whistler allein druckte; aber bis 1871, in welchem Jahre 100 Serien von „some one in London" von Stahlplatten für Messrs. Ellis gedruckt wurden, kann man kaum von ihnen behaupten, dass sie publi-

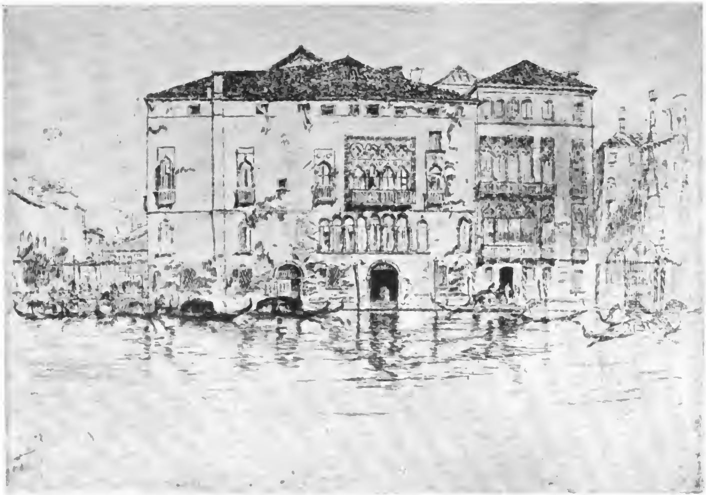
ciert worden wären. Diese Auflage hatte keinen Erfolg. Glücklicherweise — wie wir behaupten müssen — wurde des Künstlers Vertrag mit den Herren Ellis, welcher die Bedingung enthielt, dass die Platten nach hundert Abzügen vernichtet werden sollten, nicht perfekt und einige Zeit nachher kaufte die „Fine Art Society" die Platten und verkaufte sie, nachdem eine gewisse Anzahl von Blättern gedruckt waren, an Mr. Keppel, der sie zu Goulding brachte. Die von Goulding, nach Entfernung der Stahlauflage, gemachten Abzüge sind die einzigen, welche mit den von Delâtre gedruckten verglichen werden können, denn sie allein sind von Platten von derselben Qualität abgedruckt worden, wenn auch mehrere Jahre und die Herausgabe von mehr als hundert Blättern zwischen den beiden Auflagen liegen. Von 1860 bis 1880, in welchem Jahre Whistler nach Venedig ging, wurden keine Radierungen veröffentlicht, obgleich diese Zeit, welche die unübertroffenen Kaltnadelarbeiten der Leyland-Periode — solche ausgezeichneten Sachen wie das „Schlafende Kind" oder „Müde", solche glänzenden Arbeiten wie „Maud" oder „Florence Leyland" und Radierungen wie „Amsterdam vom Tolhuis aus" oder „Battersea in der Dämmerung" oder das „Adam und Eva-Wirtshaus" enthält, von hoher Bedeutung in der Geschichte seiner Radierkunst ist. Im Jahre 1880 wurde von der „Fine Art Society" die erste „venetianische Serie" herausgegeben, zwölf Radierungen, welche in geringer Auflage unter Whistlers Leitung oder von dem Künstler selbst gedruckt wurden. Von einigen dieser Platten, da die vereinbarte Zahl der Drucke — einhundert — beim Tode Whistlers unvollständig war, hat Goulding weitere Exemplare gedruckt. Die sechsundzwanzig Radierungen — alle, mit Ausnahme von fünf, stellten venetianische Sujets vor — wurden von Messrs. Dowdeswell im Jahre 1886 mit derselben Sorgfalt gedruckt wie die frühere venetianische Serie; und in einer auf dreissig Exemplare beschränkten Auflage herausgegeben. Seitdem sind, obgleich zusammenhängende Folgen existieren — z. B. aus Holland und von der Schiffs-Revue von 1887, von belgischen Gegenständen, französischen Städten, aus Paris und seinen Vororten —, keine Serien mehr herausgegeben worden. Die letzten Platten waren, nach Angabe von Mr. Pennell, Scenen von Corsica, aber diese sind infolge von Whistlers gewohnter Nachlässigkeit bei der Behandlung seiner ungeätzten Platte jetzt so ziemlich wertlos, da Whistler nicht mehr auf der Welt ist, um sie wieder herzustellen.

Es ist natürlich nicht notwendig, hervorzuheben, welch ein geringer Teil nur von Whistlers Arbeiten während seiner langen Thätigkeit als Radierer in dem oben erwähnten Kataloge der Hauptserien enthalten ist. Die französische Serie, die Themse-Serie, die beiden venezianischen Serien sind nur eine ausgewählte Sammlung der Arbeiten der verschiedenen Perioden, und da die aufeinanderfolgenden charakteristischen Merkmale von Whistlers Radierkunst nur durch ein Studium des ganzen von ihm beherrschten Gebietes erkannt werden können, so ist es nicht meine Absicht, die Serien weiter als bis zu diesem Punkte gesondert zu behandeln.

Seine allerfrühesten Arbeiten, die drei oder vier Radierungen, unter welchen sich der sich an Rembrandt anlehnende „Holländer mit einem Glase in der Hand" befindet — vor dem Jahre 1859 ausgeführt —, brauchen als Vorbereitungsarbeit für die ausgedehnte schöpferische Kraft des Whistlers der französischen und Themse-Radierungen nur kurz erwähnt zu werden. Die Grösse und die Bestrebungen dieser Kraft während der Vorbereitungsjahre zu den glänzenden, bahnbrechenden Schöpfungen der Leyland-Periode sind, wie ich glaube, der beste Beweis von Whistlers Leistungsfähigkeit und seinem grossartigen Konzentrationsvermögen. Später — obgleich ich mich vor den besser autorisierten Beurteilern beuge und den entzückenden Erfolg Whistlers in dieser Periode anerkenne — später scheint mir eine solche Fülle von gegen die Neigung zur Virtuosität gefeiter Arbeit nicht mehr vorhanden zu sein. Welche Höhen er seit dem Jahre 1870 erreichte, sehe ich an vor mir ausgebreiteten entzückenden Proben, aber kein „Velvet Dress" oder „At the Piano" der Leyland-Periode reicht, was Glanz betrifft, an die „Finette", die in ihrem schimmernden schwarzen Kleide am Fenster steht und die Aussicht auf ferne pariser Dächer geniesst. Selbst in dem „schlafenden Kind" oder dem „ruhenden Modell" — obgleich der schmachtende Fluss der Linien ein Geheimnis ist, welches dem früheren Whistler etwas abgeht — giebt es keine Linie, die der gleichkommt, aus welcher sich die klare Farbe von „Annie Haden" ergiebt. Es zeigen auch keine Porträts seiner späteren Jahre eine solche genaue, absolute Beobachtungsgabe wie die sechs oder sieben Porträts von Männern wie „Mr. Mann", „Der Graveur" (Mr. Riault), „Drouet" oder „Axenfeld", die aus dem Jahre 1859—60 stammen. Diese bilden unter Whistlers Bildnissen, was die Themse-Bilder unter seinen architektonischen Radierungen sind:



WHISTLER, DROUET



WHISTLER, PALAZZO VENDRAMIN IN VENEDIG

den vollendetsten Ausdruck seiner Fähigkeit, richtig zu sehen. Diese, die fein differenzierten Aussenflächen der „Finette“, deren Reichtum nur durch Analyse von denjenigen des „Chiaroscuro“ unterschieden werden kann, zeigen die schöpferische Kraft jenes Whistlers, der „Black Lion Wharf“, „Tysac, Whiteley & Co.“ oder „Rotherhithe“ mit den schwarzen Pfählen und hohen dunklen Masten schuf, die in ihrer Wucht fast wie Ebenholz gegen den breiten, hell beleuchteten Fluss und die leicht schwebenden Wolken am Himmel abstechen. Mit einer vollständigen Kenntnis der Formen der Gegenstände, einer intensiv genauen Schätzung der Lokalfarbe und der Oberflächen verkörperte Whistler seine Auffassung von Männern und Frauen und Gebäuden während der Jahre, in denen die französischen und Themse-Serien vollendet wurden. Neben diesen Eigenschaften ist die Neigung zum Helldunkel ein charakteristischer Zug der Arbeiten dieser Jahre. Es ist ein Charakterzug, welcher trotz der glänzenden Vollendung in „the Kitchen“, der schönen Studien einer sanfteren Verteilung von Licht und Schatten in „the Miser“ oder „the Rag-Gatherer“ und trotz den späteren Ausflügen in das Geheimnis des Schattens in den „Bettlern“ oder in „Der Thorweg“ meiner Ansicht nach kein wesentliches Element von Whistlers Kunst bildet. Dieser Zug scheint mir mehr durch die Bewunderung für eine künstlerische Wirkung erworben als durch das Sehen. Er herrscht in dem „embroidered Curtain“ vor, prächtig äussert er sich in den „Palästen“, mit ihren schweren, rohen Dächern über der zerfressenen Schönheit der Fassade. In dem „Balkon“, in dem „Thorweg“ ist der Reichtum der Radierung der Reichtum einer Fläche, die mit Stein und Metall besetzt ist, mit Glas eingelegt, die Steine behauen, die Ziegel abgebröckelt oder abgenützt. In den leichten architektonischen Anklängen der letzten Whistlerschen Arbeit, in dem „House of the Swan“, auch in den „Fenstern gegenüber dem Hotel“, selbst in den Radierungen von Seebildern mit aufgetakelten Schiffen und leicht bewegten Wellen ist auf die Oberfläche ebenfalls



WHISTLER, DER MAST



WHISTLER, IN DER KÜCHE

der Hauptausdruck gelegt, wie dies auch in der „Senfhändlerin“ aus der französischen Serie der Fall war. Bezüglich der Form der Dinge bringt die Schmetterlings-Note der späteren Arbeiten sie zur vollendeten Anschauung mit ebenso absolutem Blicke, wie wir ihn in dem „unsafe Tenement“ der französischen Serie oder dem „Black Lion Wharf“ bewundern. Aber der zusammenhängende Schatten, der sich über die Länge des Fussbodens in der „Küche“ bis zu der sich dunkel gegen das entfernte Fenster abhebenden Figur erstreckt und die Gegenstände an der Wand umfasst, der einfache Zusammenhang von Licht und ruhigem Schatten in dem „Miser“, der Uebergang von der erleuchteten Schwelle zu der Dunkelheit des leeren Zimmers, den man in dem ersten État der „Lumpensammlerinnen“ wahrnimmt, die tiefen Schatten, welche die reichen Möbel und Figuren um die durch Lampenlicht erhellte Mitte des „Musikzimmers“ umfassen: alles das sind Züge eines Anteils, welcher in den späteren Arbeiten keinen solchen Widerhall findet.

Aus diesem gründlich angesammelten Material und dem raschen Erfassen momentan vorübergehender Dinge — das ruhige Auflegen der Hand bei der Finette, der Blick der sitzenden Finette, wobei ihre Augen wie die eines freundlichen kleinen Tieres sind, die eilenden Wolken in dem „Sturm“, die Mondlicht-Schatten und der wirbelnde Rauch des Holzfeuers in dem „Lager“ sind Beispiele — holte Whistler sich seine Stoffe in den Jahren vor 1870. Die hervortretenden Schatten, welche von den Dachtraufen in dem „Unsafe Tenement“ herunterfliessen, die das Bild der gegenüberliegenden Giebel auf die weisse Strassenfront in dem Nachtstück „Eine Strasse in Saverne“ werfen, jene Schatten, welche die „mère Gérard“ in prächtiger Genauigkeit der Wiedergabe in den Vordergrund hineinstellen: sie erweisen die Erforschung und das Festhalten des Aeusserlichen, die Eigenschaft, welche in den früheren Jahren Whistlers Force war. Später, als der Schmetterling sich selbst als das Symbol seiner künstlerischen Ansichten erklärt hatte, hat Whistler — wie man sagt — das Detail der Themse-Serie selbst als „roh und hart“ verworfen und ferner verkündigt, dass in diesen Radierungen „alles der Genauigkeit der Aussenlinie geopfert“ sei. Wenn diese Worte richtig mitgeteilt sind, so hat Whistler gewiss nur deshalb derart gesprochen, um Mystifikationen herbeizuführen. Oder das Entzücken an der damals unter seiner Hand befindlichen Arbeit: den zehn Radierungen aus Amsterdam, die das Nachtstück „Tanzlokal“ mit den glänzend erleuchteten Fenstern in dem dunklen Vordergrund und „Den gestickten Vorhang“ enthalten, hat den Künstler seine eigene Vergangenheit schmälen lassen. In der That scheint ein solches Urteil dem Unterschied zu entsprechen, der sich zwischen dem Whistler des „Black Lion Wharf“ und dem Whistler der venetianischen Serie ergiebt. Eine solche Unzufriedenheit über das sehr reiche Detail der Themse-Serie war vielleicht nötig, um zu der Art der Radierungen aus der venezianischen Serie zu gelangen. Möglicherweise konnte nur eine Kritik, die den „Pool“ oder die „Themse-Warenhäuser“ wegen der Genauigkeit ihrer Details angriff, den Gedanken an die Linie herbeiführen, welche manche delikaten Impressionen aus der venezianischen Serie über dem weiten Wasser belebt. Nur auf solchem Wege konnte die Vision von „Little Venice“ auftauchen, mit der Schönheit ihrer Türme, Dome, Paläste — diese Linie, die so schwach scheint und doch genügend stark ist, um die Stadt zu halten.

Solche Dinge sind der Ausgang von Whistlers Wunsch, sein absolutes Selbst zu finden, unbelastet von allem, was Leuten, die zu oberflächlich sind, um andere als die unmittelbarsten, materiellen Eindrücke zu empfangen, einen Gegenstand erst vollständig und greifbar macht. In den Leyland-Radierungen — bei dem Kleide der „Maud“, in den zögernden Linien des wahrscheinlich einzigen Blattes von „Whistlers Mutter“, in der schlaffen Linie des „Child Asleep“ hat man die ausgesprochene, endlich befreite Darstellung lebendiger Bewegungen und Stellungen, welche mit der „Mutter Gérard“ oder „Finette“ oder „Müde“ oder „Der Knabe“ begannen. In diesen Radierungen sieht man Whistler ein Material in Vollkommenheit gebrauchen, das er von den grundlegenden früheren Arbeiten mitgebracht hatte. In manchen anderen Blättern wie dem „Rialto“, mit seinem lustigen Volke in den sonnenbeschienenen Strassen zwischen hohen Häusern, in der „Piazzetta“, mit der Leichtigkeit der Taubenflügel, so leicht wie das leichteste Ornament der sprühenden Zeichnung, in der „Brücke“ oder dem köstlichen Blatte „Der Mast“ ist die Wirkung der flinken, glücklichen Improvisation schwerlich geringer, als das Ergebnis der Beobachtungen von Struktur und Oberfläche bei den früheren Platten war.

Die Form der Dinge, die Farbe und das Ge-

webe der Dinge bestimmen, wie ich sagte, Whistlers Linie in seinen besten späteren Radierungen noch ebenso deutlich wie damals, als er das „Unsafe Tenement“ oder die „Annie Haden“ radierte. Nur diese Interessen veränderten sich, als sie aufhörten, ihren Ausdruck in bestimmten Details zu finden, als sie ihren Ausdruck statt dessen in der Wiedergabe sehr ferner Stadtansichten oder in kleinen, leichten Darstellungen armer Läden suchten; da gingen sie in dem Anteil auf, der Form, Farbe und Gewebe der Gegenstände nur soweit beachtet, als durch sie die Objekte richtig in ihrer Umhüllung liegen.

Von hier aus gelangt man dann zu den Dämmereffekten: zu Blättern wie „Battersea“ oder „Venice“ und schliesslich zu den „Nocturnos“, wo die Hülfsmittel des *Malers* sich denen des Linienkünstlers anschlossen.



WHISTLER, LONDONER HAFEN, 1859



FEUERBACH

VON

KARL SCHEFFLER

(SCHLUSS)

Feuerbachs Prophezeiung: „nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen was ich war und was ich wollte", beginnt sich zu erfüllen. Das allgemeine Urteil wandelt sich zu seinen Gunsten in ähnlicher Weise, wie es Hebbels Werken gegenüber — von diesem Dichter ebenfalls vorausgesagt — geschieht. Die Schätzung befestigt sich um so mehr, je besser der Platz dieser Malerei innerhalb der Entwickelung erkannt wird. Dass das Ideal dieses Einsamen nicht allein subjektiver Willkür entsprungen ist, beweist die Verbindung nach rückwärts mit dem Ikarus Carstens und mit jener Bewegung in der deutschen Malerei, die ein erweitertes Nazarenertum genannt werden kann; und nach vorwärts mit der Kunstidee unserer Tage, die durch Namen wie Marées, Böcklin, Klinger, Burne Jones, Puvis de Chavannes und Maurice Denis bezeichnet wird. Die Bedeutung Feuerbachs

besteht darin, dass ihm die endliche Verschmelzung zweier bildender Instinkte gelungen ist, die jahrzehntelang nebeneinander, sogar in denselben Persönlichkeiten nebeneinander, geherrscht hatten. Diesen Dualismus erkennt man deutlich in den Werken der Nazarener — das Wort so weit gefasst, dass es neben Namen wie Overbeck, Koch, Veit, Schnorr von Carolsfeld u. s. w. auch solche wie Runge, David Kaspar Friedrich, Cornelius und Schwind umfasst. In der Malerei dieser ganzen Künstlergeneration ist die Stilidee von der Wirklichkeitsanschauung immer mehr oder weniger getrennt worden. Darum konnten diese romantischen Dualisten weder als Idealisten noch als Realisten zu bleibenden Werten gelangen; denn wo immer ein solcher Gegensatz von Idee und Wirklichkeit gebildet wird, kann von jener Einheit des Objektiven und Subjektiven, worin das Wesen des Meisterwerkes besteht, keine Rede mehr sein. Der Idealismus der über ganz Deutschland verbreiteten Nazarenerkreise bestand in einer blassen, spiritualistischen, abstraktionslüsternen Konvertitenromantik, in der Hingabe an vage Instinkte und verwickelte Gedankenkonstruktionen; er gründete seine Werte nicht auf lebendigen Traditionen, sondern auf einem durch literarische Pionierarbeit erschlossenen italienischen Konventionalismus. Das gräzisierte Raffaeliten- oder Präraffaelitentum weist letzten Endes auf Goethes Italienreise zurück, auf die Wahlverwandtschaft dieses nach Begrenzungsmaterial suchenden Genies mit dem heiter-harmonischen Renaissancegeist. Wo Goethe aber als Dichter grossen Temperaments und freien Geistes selbstgewählte Formen bis zum Bersten mit Leben füllte, da wuchs den schwächlichen Epigonen, die sich vor der eisigen Notwendigkeitsidee der Goetheschen Weltanschauung bange in die weit geöffneten Arme des Katholizismus oder des protestantischen Puritanismus flüchteten und die als Maler in einer weitaus unfreieren Lage waren, die gewählte Form über den Kopf und artete in starren Formalismus aus; wenn Goethe, von festen Stillinien ausgehend, seine Iphigenie von Vers zu Vers mehr mit dem Blute des wärmsten Gefühls belebte und damit unmerklich auch die konventionellen Formen umbildete, erweiterte und erneuerte, so blieben die anämischen Religionsgrübler und Schicksalsdeuter mit ihren kindlichen Bibelstoffen und Symbolen hinter dem in der übernommenen Form latent schon enthaltenen Gehalt zurück und fanden sich als Knechte an einer Stelle, wo der rechte Künstler nur Herrscher sein kann. Das macht die Heiligenbilder der Overbeck und Carolsfeld zu totem Besitz für unsere Kunstgeschichte, liess die genialisch freieren Versuche Runges erstarren, umschloss das innige Talent eines Friedrich mit Unzulänglichkeit, verdammte die Gedanken-



ANSELM FEUERBACH, WALDBACH



ANSELM FEUERBACH, STUDIE

ketten Cornelius' zur unfruchtbaren Langeweile und lässt mit Schaudern an die zahllosen Arbeiten der unbedeutenderen Akademiker jener Zeit denken. Was allein Schwinds Kunst aus diesem Formalismus vorteilhaft heraushebt, ist seine glückliche Stoffwahl; denn in den deutschen Märchenstoffen liegen Lebensideen, die wenigstens in gewisser Weise die fremde Form füllen und lebendiger machen konnten.

Dieselbe Erscheinung, nur von der andern Seite aus gesehen, bietet die Wirklichkeitskunst dieser Maler. Das ist ihre Porträtkunst. Vor dem Modell, wo der idealistische Begriff zurücktreten muss, entfalteten dieselben Künstler, die in den Heiligenbildern Starrheit für Stil hielten, alle Tugenden der Genauigkeit, Innigkeit und Sachlichkeit. Aber niemals erhob sich auch die feine Porträtkultur der Veit, von Heuss, Wasmann, Overbeck u. s. w. über eine gewisse Kleinbürgerlichkeit, weil dieselbe Begrenztheit, die bei den Idealschilderungen zum Formalismus führte, in der Wirklichkeitskunst die Grösse der Anschauung verhinderte. Die Einheit von Leben und Stil endlich wieder herzustellen, ohne doch von ganz neuen Voraussetzungen auszugehen: das war Feuerbachs Künstlermission; und dass sie in wesentlichen Punkten gelungen ist, giebt ihm bleibende Bedeutung. Kraft einer persönlichen Genialität, hat er in einigen Hauptwerken erreicht, was Goethe that, als er seine Iphigenie schuf: er konnte, vom Formbegriff ausgehend, zum lebendigen Formgefühl, zum Stil gewordenen Leben gelangen. Sein Entwickelungsgang ist das stetige Suchen eines Ausgleichs von eingeborenen Stilbedürfnissen und Wirklichkeitsanschauungen. In frühen Jahren schon durchschaute er, weil ihm das Erhöhen mittels der Vorstellungskraft eine so natürliche Arbeit war wie das Atmen, die Hohlheit der intellektuell konstruierten akademischen Idealisierungen, zum Beispiel Schadows, seines ersten Lehrers in Düsseldorf. In den Worten: „Ich habe

nie gedacht, dass man Kompositionen *machen* kann", liegt schon das Bewusstsein, dass Stil nur Wert hat, wenn er einer inneren Notwendigkeit entquillt. Und als er ein paar Jahre später aus Antwerpen schrieb: „Ich muss ehrlich gestehen, dass mich die Natur in dieser Modellstudie zum erstenmal im Innersten ergriffen hat", war es dieselbe Einsicht, von der anderen Seite ausgehend. Aus diesem Doppeltrieb ist dem Maler später die Erkenntnis des ihm Notwendigen geworden: „Nachdem ich die Macht der natürlichen Erscheinung erkannt hatte, war ich mir auch sofort bewusst, dass ich mehr als andere zu studieren habe, um der Natur gegenüber den heiligen Respekt zu bewahren und mich zugleich a forza del lavoro zur Gedankenfreiheit aufzuschwingen." Welcher Art seine Gedanken waren, geht aus seinen frühen Plänen schon hervor. Er trug sich immer mit den grössten Kompositionen und nahm sie doch nicht vorwitzig in Angriff, weil er fühlte, welche Summe von Wirklichkeitsstudium nötig war, um sie so darzustellen, wie er sie sich vorzustellen vermochte. Er seufzt: „Es ist doch ein grosser Schritt vom Denken und Vorstellen bis zum Machen mit den Händen." Wenn die Bildnerlust ihn doch übermannte, vernichtete er oft das ihm unzulänglich Scheinende; eine Prozedur, die heute fast nur noch in Romanen vorgenommen wird, die aber den kleistischen Naturen mit ihrem „Alles oder Nichts" recht geläufig war. Die Reise nach Paris war in diesem Stadium seiner Entwickelung das Einsichtigste, was Feuerbach beschliessen konnte. Es lag in diesem Entschluss, wofür es damals wenig Präzedenzfälle gab, schon eine Art von Genialität, eine richtige moderne Witterung. Denn in Paris ist derselbe Entwickelungskampf, den dieser Deutsche für sich allein und gegen Alle bestehen musste, von einem ganzen Künstlergeschlecht geführt worden. Bei Couture traf er als Mitschüler Manet und Puvis, zwei Talente, deren Werke heute die beiden Pole der modernen Malerei bezeichnen. Er lernte Bilder von Delacroix kennen, der mit dem leidenschaftlichen Elan des Galliers schon vollbracht hatte, was Feuerbach, viel mehr atavistisch eingeengt, erstrebte. Auch von Ingres hat er zweifellos Arbeiten gesehen; er sprach schon bewundernd von Courbet und vielleicht ist er auch dem Franzosen nahe gekommen, dem er am meisten gleicht: dem Ingresschüler Chassérieau. In Paris lernte er die grosszügige breite Malweise, die in Deutschland damals nirgend zu finden war. Das will nicht allein sagen: grosszügige Technik, sondern auch: grosszügige Wirklichkeitsanschauung. In den Aktstudien, die er bei Couture malte und wovon er einen Extrakt in seinem Hafisbild niedergelegt hat, waren latent schon viele der Stilempfindungen, die später bewusst zum Ausdruck gekommen sind. In diesen Jahren lernte er es, die grossen Linien, die breiten Flächen, die Kompositionsgesetze, die seinem Sinn für Monumentalität vorschwebten, im Lebendigen aufzufinden. Und dieses Gegengewicht war der dem Gelehrtensohn eingeimpften Symbolisierungslust durchaus notwendig. Welch reife Resultate aus dem Ineinanderwirken innerer Vorstellungskraft und äusseren Anschauungsvermögens hervorgingen, lässt, neben dem für ein Alter von zweiundzwanzig Jahren erstaunlichen Bild „Hafis in der Schenke", die Reproduktion der „Versuchung des heiligen Antonius" ahnen, die vom Maler in blinder Wut zerstört wurde, weil das Publikum sich prüde davor entsetzt hatte.

Es ist nutzlos, darüber zu sinnen, wie Feuerbach sich entwickelt hätte, wenn er länger in Paris geblieben wäre. Der Vater starb, die Mittel versiegten, der junge Künstler musste zurück nach Deutschland und durfte froh sein, als ein Auftrag des Grossherzogs für eine Kopie nach Tizian ihn aus dem verhasst gewordenen Karlsruhe nach Venedig führte. Als er Italien betrat, entschied sich sein Schicksal, denn er hat es innerlich nie wieder verlassen. Er ist einer der vielen römischen Künstler deutscher Nation geworden, die in der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts eine so wichtige Rolle spielen. Aber er erscheint nicht als ein Opfer Italiens, sondern als sein Schüler; er ist nicht willenlos und unselbständig geworden inmitten der reichen Anschauungswelt, sondern stark und selbstbewusst, hat sich selbst gefunden, wo die Gefahr so nahe lag, sich selbst zu verlieren. Ihm bedeutete Italien etwa was Delacroix und Chassérieau der Orient war; Meister wie Raffael, Tizian und Veronese wurden im gewissen Sinne für ihn, was Velasquez und Goya für Manet und Courbet wurden, wenn er auch so entscheidende neue Werte wie diese nicht aus seinen Vorbildern zu ziehen vermochte. Wo er den Eindrücken eines fertigen Kunststils doch zum Opfer fiel, geschah es nicht eigentlich durch die stete Gegenwart der alten Kunst. Auch in Deutschland und Frankreich wäre er in denselben Punkten unzulänglich geblieben. Denn seine Begabung war nichts weniger als unerschöpflich; ihm quoll die Gestaltungskraft nicht,



ANSELM FEUERBACH, HAFIS IN DER SCHENKE



ANSELM FEUERBACH, MADONNA

wie einem Rubens, einem Delacroix, überreich aus den Fingern. Jedes Ergebnis musste er sich in langen Studien, in immer neuer Ueberlegung und innerer Durcharbeitung schwer erwerben. Was ihm wie von selbst in die Hand, in den Pinsel kam, war oft recht wertlos. Der Kern seiner Kraft war eine an den grössten Beispielen und zu den höchsten Ansprüchen erzogene Vorstellungskraft, die so lange an den hundert Brüsten der Wirklichkeit hing, bis ihr abstraktes Leben sich allgemach in konkretes Sein verwandelte. Italien wurde darum nicht eigentlich wichtig für den Maler; Feuerbach suchte dort vielmehr die alte Kultur, die grossartige Stilhaltung edler Meisterwerke, um seine von einem lebensvollen Milieu nicht gespeiste Vorstellungskraft auf dem Niveau zu halten, das die Sehnsucht ihm bezeichnete. Er ist freilich in Rom auch Eklektiker geworden; aber er konnte auch wieder in diesem Eklektizismus erst ganz originell werden. Michel Angelo hat ihn zeitweise überwältigt und er hat Raffaels Formensprache oft nichts entgegenzusetzen gehabt; aber wenn er dem grossen Beispiel unterlag, geschah es immer auf den toten Punkten seiner Kunst, da, wo eine Lücke in der Vorstellung war, wo die ursprüngliche Empfindung nicht den ganzen Bildraum gleichmässig zu durchdringen vermochte. Es sind solche Punkte konventionalistischer Mache neben dem Unmittelbarsten in der „Amazonenschlacht", in den beiden „Gastmählern", im „Parisurteil". In andern Punkten aber, und das sind die wesentlichen, ist in der Berührung mit den grossen Vorbildern erst das Eigenste lebendig geworden. In der entscheidenden Stunde hat er es nie so gemacht, wie die Renaissancemeister, sondern so, wie diese es gemacht hätten, wenn sie in seiner Lage gewesen wären. Er hat dann nicht das Resultat von ihnen gelernt, sondern die Gefühlsweise.



ANSELM FEUERBACH, DAMENBILDNIS

Dieses Erstarken, diese Naturalisation seiner Stilidee in so gefährlicher Umgebung beweist am besten die Eigenart des Feuerbachschen Talentes. Immer wieder erwähnt er in seinen Briefen, dass ihm in Rom vor allem das „Absolute" des Lebens aufgegangen sei. „Es ist eine alte Erfahrung, dass der Deutsche in Rom sich aller Romantik entkleiden muss" schrieb er; und ein andermal: „Das deutsch-romantische Gemüt steht hier der vollkommen positiven Erscheinung gegenüber, über welche die Phrase keine Macht hat." Was der Laie unter Ideal versteht, das war für Feuerbach immer das ganz Positive, das Notwendige, das gesetzlich Ruhende in der Erscheinungen Flucht, und in Rom suchte und fand er die Formel für diese Anschauungsweise. Italien gab ihm die Luft, worin seine Vorstellungen atmen konnten. Und weil ihm die stilistische Erhöhung so natürlich war, dass sie das Medium wurde, wodurch er alle Dinge sah, gelang ihm zuerst dieser organische und darum etwas Bleibendes schaffende Zusammenklang von Wirklichkeit und Idee. Einige seiner Nannabilder und vor allem das Medeawerk erscheinen wie Kreuzungsprodukte der antiken Kunst mit der modernen französischen Malerei; es ist etwas wirklich Goethisches darin. Die Diagnose, die Feuerbach seiner Entwicklung selbst gestellt hat: „was

ich geworden, habe ich zunächst den modernen Franzosen von achtundvierzig, dem alten und jungen Italien und mir selbst zu verdanken" — ist richtig. Sein Talent wuchs auf der schmalen Wasserscheide zweier Welten, getränkt zugleich von Quellen, die sodann weit auseinander zu verschiedenen Weltmeeren hinabströmen. Seine Kunst schwebt zwischen zwei Prinzipien wie ein Körper zwischen der Anziehungskraft zweier gleich starker Magnete; sie wird von uralten Konventionen gehalten und löst sich zugleich davon; ihr malerischer Stil mutet an, wie der musikalische im Rienzi und Holländer, der auch schon das befreite Tristanprinzip ahnen lässt, aber ebenso stark nach rückwärts auf die monumentale alte Form weist.

Puvis konnte sich, nicht zuletzt weil ihm die reifen Traditionen der Franzosen halfen, zur angewandten Monumentalmalerei durchringen; Feuerbach blieb bei ähnlicher Veranlagung ein Museumskünstler. Seine ganze Studienarbeit hat sich immer auf wenige Bildgedanken bezogen und sich um die Hauptwerke gruppiert, deren jedes eine Etappe seiner Entwickelung bezeichnet. Darum können auch seine Arbeiten kleineren Formats als gute Zimmerbilder nicht bezeichnet werden. Es fehlt ihnen dazu die Intimität und das in sich Abgeschlossene; sie muten an, wie die Gedankensplitter einer Absicht, die nur weite Räume kennt. Die grossen Hauptbilder aber geben bei aller dekorativen Monumentalität doch nicht eigentlich mural disponierte Monumentalmalerei. Nicht weil sie auf Leinewand gemalt sind, oder weil dem Künstler zufällig keine Mauern zur Verfügung gestellt wurden. Feuerbach wäre vielleicht in Verlegenheit gekommen, wenn er sich plötzlich vor Aufgaben gesehen hätte, grosse Wandflächen stilmässig zu schmücken. Wahrscheinlich hätte er zum banal Dekorativen greifen müssen, wie er es auch so oft genug gethan hat. Wie meisterhaft seine Hauptwerke, die Medea, die Amazonenschlacht, der Dante, die Gastmähler, auch auf monumentale Fernwirkung komponiert sind, so sehr fehlte es Feuerbach doch an der reichen Fülle der Gestaltungsmöglichkeit, an der Sicherheit, wie sie nur die Tradition giebt, kurz, an den Eigenschaften, die dem Freskenmaler durchaus notwendig sind. Die Wand ist nicht der Platz zum Probieren, zum faustischen Mühen. Ein suchender, schwer produzierender, der langen Vorbereitung bedürftiger Geist muss der Wandmalerei fern bleiben, weil diese an Routine und Erfahrung, an ein sicheres Geübtsein und entschlossenes Können hohe Ansprüche stellt. Natürlich ist es sehr wohl möglich, Feuerbachs grosse Bilder, wie sie nun geworden sind, architektonisch grossen Repräsentationsräumen einzubauen; aber ihre besondere Schönheit konnte nur reif werden, weil der Maler bei der Entstehung an keinen spezifischen Zweck zu denken und nur die rein zwecklose Wirkung, die ihm vorschwebte, vor Augen haben durfte. Nie hätte er sich zum Diener einer Architektur gemacht; seine Bilder sind das Primäre und fordern, dass der Architekt sich nach ihnen richte. Die Deckenbilder, die er später in Wien ausgeführt hat, und die mit Ausnahme einzelner Partien von allen seinen grossen Arbeiten am wertlosesten, weil am meisten akademisch sind, beweisen, wie sehr er aufs Atelier, auf die Versenkung und Einsamkeit angewiesen war, wie ihm nur aus einer jahrelangen Vorstellungsarbeit das Bedeutende hervorgehen konnte.

Darum haben seine Bilder Museumswirkung. Das heisst: sie wollen mehr sein als Mauerschmuck, wollen eine exceptionelle Festtagsfreude erwecken, und setzen eine Art von Tempelstimmung voraus, die nicht frei ist von Zügen einer edlen Theatralik; sie sind repräsentativ bis zum scenischen Pathos und lassen an jene Bühnenvorführungen in feierlichen Festspielhäusern denken, die dem Alltag entrückt werden sollen. Auch das trägt zur Popularität nicht bei. Eine gewisse Starrheit und Leblosigkeit liegt über den Heroinengestalten dieser Bilder; es sprechen nur die Körper und Gewänder eine edle gemessene Sprache. Die Lebenswahrheit dieser Monumentalität ist rhythmisiert, die Leidenschaft ist im goldenen Käfig der Würde gebändigt und die hohen Gestalten mit den grossen Geberden schreiten im feierlichen Andante maestoso durch eine machtvoll imaginierte Heroenwelt. Aber doch ist solche Feierlichkeit nicht äusserliche Pathetik; sie ist vielmehr in den entscheidenden Fällen aus dem Leben, aus den Erscheinungen gewonnen. Man erkennt das persönliche Erlebnis des Auges in den steilen Silhouetten Dantes und der edlen Frauen, in der Alkibiadesgruppe des Gastmahls, in den Schifferknechten des Medeabildes, in den Linien des Vorgebirges und des fliehenden Rosses auf der Amazonenschlacht; man nimmt das ursprüngliche Gefühl ebenso deutlich wahr in den kleinen Landschaften aus der Campagna, in der Mädchengruppe am Wasser oder in den bedeutenden Nannabildnissen. Der Stilgedanke wächst aus der Wahrnehmung heraus oder empfängt von ihr doch ent-

scheidende Prägung; aber nur die Wahrnehmungen dringen siegend ins Bewusstsein, die Empfindungen des pathetisch Bedeutenden erwecken können. Feuerbach drückte es selbst so aus: „eine schablonenhafte Handschrift, Schönschreiberei sich anzugewöhnen, mit der man alles schreibt und nichts sagt, war mir von früh an ein Greuel; die Schreibseligkeit in der Kunst habe ich nur in der ersten Jugend getrieben". Seine Entwickelung war ein steter Kampf gegen diese nichtssagende Schönheit; ein um so schwererer Kampf, als er auf das naturalistisch Charakteristische, auf die eindringliche Sprache des Grotesken verzichtete. Denn wo ist heute in unserer sozialen Umwelt eine monumentale Schönheit, wenn nicht eng verbunden mit dem Grotesken! Dieselbe Ueberhöhung des Erlebnisses, die er formal vornahm, suchte er auch inhaltlich herbeizuführen. Wo die Nazarener ihren Idealdrang mit Bibellegenden gespeist und sich in christlicher Enge wohl gefühlt hatten, da brachte Feuerbach seine Eindrücke dichterisch-philosophisch auf Masse, die zu den antiken Sagenstoffen passen. Es leuchtet ein, wie stark solches Wollen wirken muss, wenn ihm das Gelingen gesellt ist; doch auch, wie leicht es misslingen kann und wie dann an Stelle des leidenschaftlichen Seins der leblose Schein tritt. In Feuerbachs Monumentalität steht darum das Mächtige hart neben dem Banalen, das modern Lebendige neben dem Akademischen. Vor der Amazonenschlacht denkt man zugleich an Rubens und an Preller, vor den Iphigenien- und Medeagestalten zugleich an Raffael und Thumann, vor der Pieta an die Frühitaliener und an Gabriel Max.

Die Plastik der Feuerbachschen Figuren ist bewusst, also wiederum scenisch. Es ist nicht die anonyme, unwillkürliche malerische Plastik, die aus den Zeichnungen Rodins so eindrucksvoll spricht, sondern die skulpturale, gräcisierende Plastik mit wohlgeordnetem Gewand. Jacobsen hat einmal in einer Novelle beschrieben, wie eine schöne Frau, auf eine Bronzevase gelehnt, sich der Schönheit ihrer plastischen Stellung bewusst wird und welch stolze Freude sie dabei empfindet; in dieser Art fühlen auch die Medeen und Iphigenien ihre plastische Schönheit. Wo der Wurf an der Hand dieses gefährlichen Prinzips gelang, entstand das edel Grosse; wo es misslang, war etwas Phrasenhaftes die Folge. Im höchsten Masse geglückt ist es in der Medeagruppe des münchner Bildes, die einzig ist in der ganzen deutschen Kunst und die Feuerbachs Ruhm erhalten wird bis in ferne Zeiten. Vor dieser überhöhten Heroinengestalt mit dem schlank sich schmiegenden Knaben und dem herrlich majestätischen Gewand denkt man nicht mehr an Clara Ziegler; das edelste Griechentum ist zum Leben erweckt. Man darf vor diesem Werk Namen wie Chassériau und Puvis nennen, und selbst sie werden in einem Punkte verdunkelt. An Fitgers schlimmen Makartismus lassen dann wieder Bilder wie die Venus der Wiener Akademie, wie manche der Kinderfriese, denken. Die Arbeitsweise Feuerbachs liess eben nicht im kleinsten Punkte das System zu; wenn die lebendigste Empfindung nur ein wenig nachliess, musste der Absturz von der unserer Zeit so unnatürlichen Höhe notwendig erfolgen.

Das plastisch Lineare in der Empfindungsweise Feuerbachs zeigt sich auch darin, dass es skulptural an der Einzelfigur haftet und sich nicht zu einem malerischen Gefühl des Raumes erweitert. Die Poesie des Räumlichen kennt der Künstler nur in geringem Masse. Das Flächenhafte begreift er zwar mit einer Kunst, die hier und dort an die grössten Meister denken lässt, die Komposition der Massen ist im ornamentalen Nebeneinander zuweilen von vollkommener Harmonie; die Tiefenvorstellungen aber gelangten in der Regel über das Schematische nicht hinaus. Dadurch kommt in die Bilder etwas stark Gobelinhaftes, trotz der Plastik im Einzelnen. Diese Teppichwirkung ist aber nicht Absicht. Kein Maler, der nicht dem Zwang eines angewandten Freskostils unterworfen ist, verzichtet freiwillig auf die malerische Gewalt der Tiefenwirkungen, wenn er beherrscht, was man die Poesie der Perspektive nennen könnte. Denn viele für den Bildgenuss grundlegende Wirkungen hängen mit Raumgefühlen zusammen. Vor Feuerbachs Bildern beschäftigt die Flächenkomposition das Auge freilich so stark, dass der Mangel in der Tiefenvorstellung nicht gleich empfunden wird. Der Blick ist genügend in Anspruch genommen durch den Reichtum der Flächenkunst und die Grösse der Konzeption erweckt sogar den Anschein, als wäre das, was man endlich doch peinlich vermisst, bewusst höheren Zwecken aufgeopfert worden. Dass es so scheinen kann, wenn es auch nicht so ist, kommt daher, weil mit sicherem Gefühl ein Problem gelöst ist, das gerade die Maler von der Denkweise Feuerbachs in unserer Zeit immer wieder verwirrt: Das Problem vom Verhältnis der menschlichen Gestalt zur Landschaft. Dieser

Zögling der Franzosen und der Renaissance hat eingesehen, dass nur eines entscheidend dominieren kann: die Landschaft muss entweder die menschliche Gestalt durch die Stimmungskraft des Ganzen aufsaugen oder sie darf nur Folie für die den Bildraum beherrschende Gestalt sein. Das wussten nicht nur die alten Meister, sondern auch Maler wie Chassérieau, Delacroix und Millet. Was die Wirkung der Radierung von Klinger „An die Schönheit" — um mit einem typischen und bekannten Beispiel zu exemplifizieren — beeinträchtigt, ist eben dieses Missverhältnis von Landschaft und Mensch. Klinger hat zuviel geben wollen und sein Blatt damit um die beste Wirkung gebracht. Er durfte entweder nur die Landschaft zeigen, deren Grossartigkeit den nackten Mann in die Knie zwingt, musste also an Stelle dieses Menschen gewissermassen den Betrachter setzen; oder er durfte nur den Mann allein zeigen und die Wirkung, die ein starkes seelisches Erlebnis auf ihn ausübt. Der Radierer ist hier aber in den alten Fehler der Gedankenkünstler verfallen: er hat zwei Seiten einer Sache zugleich geben wollen. Dieses prinzipielle Missverhältnis, das ebenso wie bei Klinger auch bei Böcklin, Thoma und vielen andern modernen Malern zu finden ist, hat Feuerbach vermieden. Bei ihm dominiert durchweg der Mensch, die Landschaft ist nur Folie. Seine Iphigenien, Okeaniden oder römischen Mädchen füllen immer mit bestimmenden Linien den ganzen Raum; sie würden nicht viel weniger bedeuten ohne jeden landschaftlichen Hintergrund. Das Thema Feuerbachs ist der Mensch. Dessen Umrisse, Gebärden und Stellungen geben dieser gobelinhaften Monumentalkunst, die doch ganz auf den Rahmen angewiesen ist, den Charakter.

Dadurch sind schon die Grenzen angedeutet, in denen allein der Schüler der Franzosen sich bethätigen konnte. Der Kompositionskünstler und Kartonzeichner räumte dem Maler nur beschränkten Platz ein. Zwei Prinzipien suchen in Feuerbachs Kunst einen Ausgleich und finden ihn in einer Weise, die etwa in dem Sinne künstlich ist, wie es die Schöpfung des deutschen Reiches politisch betrachtet ist. Was oft ganz einheitlich erscheint und es letzten Endes durch das Medium der Künstlerpersönlichkeit auch ist, setzt sich aus zwei Prinzipien zusammen. Sehr deutlich ist dieses Nebeneinander des malerischen und zeichnerischen Stils in dem münchener Medeabild sichtbar. Darin sind zwei Bilder zu einem geworden. Dass die Wirkung auf den Betrachter trotzdem ist, als sähe er einen Organismus, beweist die persönliche Kraft Feuerbachs vielleicht mehr als alles andere. Während die Medeagruppe auf der linken Seite in sich skulptural abgeschlossen dasteht, ist die Gruppe der Bootsknechte für sich wieder ein rein malerisches Anschauungsergebnis. Das wird bekräftigt durch die Entstehungsweise des Bildes. Landschaft und Bootsknechte sind auf allen Skizzen gleichartig behandelt, sie waren das Primäre, das Angeschaute; die Medeagruppe ist später, nach vielen Versuchen, hinzukomponiert als die Trägerin des „Gedankens". Diesem Dualismus gegenüber hat man es nicht nur mit zwei Arten des technischen Vortrags zu thun, sondern mit den beiden Elementen der Feuerbachschen Kunst überhaupt. Verfolgt man die Psychologie seiner Skulpturalidee, so trifft man schliesslich auf die Weltanschauung, die unserm Geschlecht als mächtigster Atavismus im Blute liegt und die nie ganz wird überwunden werden können; und untersucht man Feuerbachs Drang zur flächigen Malerei, so begegnet man dem Instinkt, der geradenwegs ins moderne, von diesem Atavismus abgewandte Lebensgefühl führt. Bei Feuerbach waren beide Kräfte gleich stark entwickelt und mit beiden vermochte er zuweilen das Meisterhafte hervorzubringen, wie eben das Medeabild ohne Einschränkung beweist. In den kleineren Bildern findet sich oft nur eines dieser beiden Prinzipien angewandt und es ist charakteristisch, dass das malerisch Impressionistische in den Studien seinen Wert dann behält, während das zeichnerisch dekorative Element isoliert leicht banal wird, trotzdem Feuerbach hierauf den Hauptwert legte. Wie man in der Iphigenie Goethes, dem Wallenstein Schillers oder der Marianne Hebbels von einem Naturalismus innerhalb der Versarchitektur sprechen kann, so darf man Feuerbachs Malerei, wo sie sich am reifsten entfaltet, einen Impressionismus zwischen den Kartonlinien nennen; wie Leibl die Courbetwerte seiner Malerei oft mit Holbeinschen Linien präzise zeichnend umgrenzte, so umschrieb Feuerbach das breite, wirklichkeitsfrohe Spiel des Pinsels mit den stolzen Arabesken raffaelitischer Monumentalität. So kommt es, dass einige Bildnisse der Nanna, die nach gewisser Richtung einen Höhepunkt bedeuten, zugleich an Bilder wie das Porträt der Freifrau von Bernus von Veit und an die Olympia Manets denken lassen. Das malerische Vermögen ist in der Regel nur als Werkzeug be-



ANSELM FEUERBACH, IPHIGENIE AM MEER



ANSELM FEUERBACH, DREI WEIBLICHE GESTALTEN AN EINEM KLEINEN SEE



ANSELM FEUERBACH, VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS

handelt; doch erweist es sich oft auch als Werkzeug, das, dem Zauberbesen gleich, stärker sein könnte als der Meister, wenn dieser die bannende Formel nicht zu finden wüsste.

Gäbe es eine erprobte Farbenpsychologie, so könnte man Feuerbachs Gemütsart von seiner besonderen Koloristik ablesen. Er bevorzugte schwere graue, braungraue und vor allem violette Töne, denen er gern weiss und schwarz gesellt; in den Landschaften kehrt dann noch ein kaltes, fahles Grün immer wieder. Ueber allen Bildern liegt eine seltsam rauchige Kälte des Tons, eine starre Pracht, die frösteln macht. Es lebt in dieser sicher und mit grossem Sinn gebildeten Skala, in dieser stilkräftigen Vereinfachung etwas wie eine dunkle Orgelharmonie; aber man spürt zugleich die Decadence darin. Das Kolorit droht mit gewitterhafter Düsterkeit, schreckt mit seinem kalten Reichtum und geht in Königsgewändern einher, die imponierend dem Betrachter eine Distanz anweisen. Das warme Leben scheint in einer unnatürlichen Ewigkeitstemperatur gefroren. Wenn man durch diese Bilderwelt geht, erwacht eine fremdartige Empfindung, wie der Neuling sie vor alter Kunst erlebt. Es ist die Farbe eines Spätlings; der ganze Mensch ist sozusagen auf Violett und Grau gestimmt, auf die äussersten Farben des Spektrums. Müde, schwere Melancholie liegt in Feuerbachs Farben, die in grossen Flächen zwischen stolzen Linien stehen und von belebenden Lichtstrahlen kaum differenziert werden. Und doch sind die Tonverhältnisse so musikalisch richtig, die Kontraste so charaktervoll, dass sich die Wirkungen wie Erlebnisse einprägen. Die Naturfarbe ist streng stilisiert und in das System einer prächtig harmonischen Ornamentalität gebracht; dieses System ermöglicht grosse monumentale Wirkungen, aber es setzt, ebenso wie die lineare Stilidee, jedesmal den ganzen Menschen voraus. Wo die Farbe nicht ursprünglich als Erlebnis empfunden ist, wie zum Beispiel in vielen der Kinderbilder, wird sie gleich zur leeren Dekorationsphrase. Auch als Kolorist ist Feuerbach entweder stark oder ganz schwach.

Dieses Schwanken zwischen Höhen und Tiefen ist überall das wesentliche Merkmal der Feuerbachschen Kunst. Einmal wuchs seiner Anschauungskraft die Nanna, das Modell und die Geliebte, diese herrliche Erscheinung einer habgierigen römischen Schustersfrau, die den Mittellosen kalt verliess, zur sybillischen Grösse empor, zur düstern Erhabenheit einer Medea, zur herben Gewalt einer Melpomene; und zuweilen blieb sie im Bild des Malers das Modell und die römische Kleinbürgerin. Auch dieses romanhafte Nannaverhältnis ist sehr charakteristisch für Feuerbach; er war einer der heute aussterbenden Maler, die auf ein schönes Modell angewiesen sind. Wenn es ihm gelang, zu finden, was er brauchte, edle Rassegestalten und -köpfe, wie die Lucia Brunacci oder wie eben die königliche Nanna, war er genial genug, über das schön Lineare und Plastische hinaus, das allgemein Menschliche darin mit grossem Sinn zu erfassen. Er hat in seinen Nannaporträts neben der Griechin das edle Tier zu geben vermocht und hat dann wieder seine ganze in aristokratischen Formen schwelgende Zärtlichkeit aufgewandt, um die schönen Hände der Geliebten, die müssig, wie „nackte Odalisken“ auf dem schwarzen, violett schimmernden Gewand ruhen, mit hoher Meisterschaft zu malen. Feuerbachs Porträts reissen den Modernen vielleicht zur spontansten Bewunderung hin. Aus den Selbstporträts der letzten Jahre spricht nicht nur der ganze Mensch in all seiner Determiniertheit, Grösse, Leidenschaft, Eitelkeit und Sehnsucht, aus diesen, im seltsamen Kontrast zum dunkeln Haar trauervoll klar blickenden blauen Augen, schaut nicht nur das kranke Wollen ergreifend auf den Betrachter hinab: zugleich geben diese Porträts — vor allem auch das Bildnis der Stiefmutter aus dem Jahre 1877 — eine reife, kultivierte, ganz sichere und erschöpfende Malerei, die den Schüler der Franzosen in einer bewunderungswürdigen Weise als Sieger über die meisten deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts erscheinen lässt.

Als ein Sieger, der tragisch lebte und früh starb, aber in gewissen Punkten selbst den Stolz des Jahrhunderts, Leibl, überwunden hat; dessen „Hand den Gedanken oft nicht nachkommen konnte“, der zuweilen zu solchen Kindlichkeiten seine Zuflucht nahm, dass er sagte, ein Schmetterling auf einem Iphigenienbild solle die Seele „bedeuten“ und der doch als einer der ganz Wenigen zur Einheit von Stil und Wirklichkeit gelangte; der unserer Zeit vieles von dem gerettet hat, das im Prinzip der Impressionisten nicht Platz finden kann und doch unverlierbar sein muss; in dem ein Franzose, ein Grieche und ein Akademieprofessor steckte, ein Meister und ein ewiger Primaner, und der trotz Frankreich und Italien einer der deutschesten ist von allen Genossen. In ihm war nichts von dem malerischen Ingenium Rembrandts oder Rubens. Nie hat er den Zeichenstift und selten den Pinsel zur

Hand genommen aus reiner Zeichnerlust, aus naiver Freude an der Anschauung, am Bilden; immer bezogen sich die Studien auf grosse Gedanken und Pläne, immer waren sie nur Hilfsmittel, um das zu gestalten, was dieser Greger Werle als die „ideale Forderung" empfand. Das begrenzte sein Schaffen und lässt ihn erscheinen, als stände er unter der Herrschaft einer fixen Idee; das macht ihn zu einem Verzauberten, zu einer Seele ohne Lebensfülle, Humor und saftvolle Frische. Das lässt ihn nie zum Genuss kommen, ewig verzweifeln und klagen und die Geduld der besten aller Stiefmütter nach jeder Richtung missbrauchen. Aber andererseits giebt dieser fanatische Trieb nach oben auch seiner ganzen Art die hohe Kultur. Es lacht in den schwerblütigen Werken nicht die Lebensfreude, es weint nicht das Mitleiden darin und es fehlen alle naiven, unmittelbaren Gefühle; diese Kunstwelt wird ganz beherrscht von der feierlichen Statue des Ideals, deren blosse Gegenwart die Schwäche straft, der sich die Gläubigen ernstschweigend nahen und zu deren Füssen die Strebenden stumm verbluten, das sehnsüchtige Auge auf den rätselhaft starren Fernblick der Göttin gerichtet. Auch Feuerbach starb dieser Göttin, nachdem er ihr, inbrünstiger als irgend ein anderer, gedient hatte, jede Stunde eines schweren Lebens. Ihm zerbrach das nach Schönheit kranke Herz, bevor ihm der Dank seines Volkes zugerufen werden konnte; der Dank, der einem so hohen Sinn, einem so reinen Menschentum, einer so leidenschaftlichen und erfolgreichen Anstrengung um das Unsterbliche gebührt.



ANSELM FEUERBACH, TIVOLI

ARISTIDE MAILLOL

VON

MAURICE DENIS

(SCHLUSS)



VII. Das Linkische in Maillols Kunst.

So oft er aufrichtig ist, wird er linkisch. Ich verstehe unter „linkisch“ jene Art von Ungeschicklichkeit, durch die sich, nicht gebunden an äussere Formen, die persönliche Erregtheit des Künstlers offenbart. Nicht nur unsere alten Meister, die frühen Gotiker, nein, auch die grössten unserer Modernen haben uns Zeugnis von dieser glücklichen Naivität gegeben. Ingres liess sich, statt sich mit den akademischen Vorschriften der Schule Davids zu begnügen, ruhig der Ungeschicklichkeit zeihen und wagte die Thetis zu zeichnen! Der alternde Puvis de Chavannes bäumte sich gegen den Verfall der Ingres-Schule auf und in ihm erstand die Kindlichkeit der Giottoschule wieder. Um der jämmerlichen Oberflächlichkeit der Kunst des zweiten Kaiserreichs zu entgehen, begnügten sich Manet, Renoir, Degas damit, aufrichtig zu sein und verachteten die Virtuosität, und die Kritik witzelte über ihre Unkenntnis der Prinzipien von Kunst, Farbe und Zeichnung!

Der Fall Maillol ist ein komplizierterer; seine Kunst ist eine Kunst der Formeln, aber sein Instinkt stellt sie auf; er enthält sich jedweder Konvention, wenn er sie nicht, wenn ich so sagen darf, selbst erlebt hat. Man muss folgendes richtig verstehen: Seine Aufrichtigkeit kennt nur Grenzen insoweit, als



A. MAILLOL, STUDIE

sein klassischer Geschmack in Betracht kommt. Immerhin ist sie aber begrenzt; und trotz dieses Zwanges bricht sie überall siegreich hervor, sie macht diese kanonische Schönheit lebendig, so dass, so vollendet er auch erfindet, seine Kunst doch der Triumph des Instinkts ist. Wie naiv sieht er sein Modell, wie natürlich formt er es! Die Kühnheiten, die er sich mit der Natur erlaubt, die Missbildungen, durch die er eine Bewegung, eine Stellung betont, der Rhythmus eines schönen Körpers, kein Kunstgriff verbirgt sie: man sieht sie deutlich, er hat gar nicht die Absicht, etwas zu verbergen! Keinerlei Erleichterung, kein Notbehelf! Wie seine Frauengestalten ist seine Kunst nackt und natürlich. Und wie sie hat er auch jene bäurische Derbheit, eine ganz altmodische Gesundheit und jene Schamhaftigkeit, welche jeder von Natur offene Mensch einer komplizierten Zivilisation gegenüber hat. Welch herrliches Naturell! er vereinigt die Tugend eines Klassikers mit der Unschuld eines Primitiven!

VIII. Ein klassischer Primitiver.

Wie die Primitiven hat er die Achtung vor seinem Handwerk. Er macht sich gar nichts aus den Klassifikationen der Theoretiker, und er glaubt nicht, dass die Inspiration allein genügt ohne die Fügsamkeit der Hände. Er lässt sich nicht durch



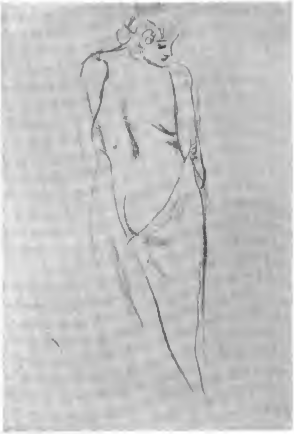
A. MAILLOL, SITZENDE FRAU

leere Worte düpieren, er weiss, dass die Kunst kein Priesteramt ist, dazu bestimmt, um die Gesetze der „essentielle humanite" zu entwirren und zu verkünden. Die Dilettanten unserer Zeit, die abergläubisch die geringfügigsten Skizzen irgend eines geschickten Talentes verehren, werden in Maillol keinen Mitschuldigen für ihren Fanatismus finden. So durchdrungen er von seinem Werte ist, so will er weder sich noch uns durch eine Skizze zufrieden stellen. Er hat den Ehrgeiz und die Anständigkeit, zu vollenden, zu glätten, mit einem Wort, ein vollkommenes Kunstwerk zu schaffen. Er nimmt sich dazu die notwendige Zeit, er hat die Redlichkeit des Kunsthandwerkers aus früheren Tagen: er hat Geduld; solch ein Praktiker ist eine Seltenheit in unserer Epoche des Impressionismus und der Improvisation, er verschmäht, mit den Abdrücken seiner Finger im Thon zu modellieren, und ist nicht zufrieden, bis sein Holz hübsch sauber, sein Thon geglättet ist und bis die Bronze unter der Feile die

Fülle der Oberflächen und die Eleganz der Rundungen angenommen hat. Wenn er die Geduld der Primitiven hat, so treibt er auch wie sie sein Handwerk einfach, indem jede Handhabung aus der Erfahrung seiner Hände resultiert. Die moderne Industrie mit ihren flinken Hülfsmitteln schädigt nicht seine eifrigen Versuche: ja, ich wage zu sagen, er verachtet sie; ebenso hat er kein grosses Zutrauen zu den Neuerungen auf wissenschaftlichem Gebiete: er verlangt von der Natur direkt alle Hülfsmittel, die sie ihm bieten kann, und für das übrige nimmt er zu den Traditionen des Handwerks Zuflucht.

Auf seinen zufälligen Spaziergängen in Banguls entdeckte er die seltensten und dauerhaftesten Tinkturen, ein alter Apotheker leitete seine botanischen Sammlungen und um seine Färbmittel herzustellen, bediente er sich der Rezepte von Empirikern. Und so gelang es ihm, Wolle von absolut echten Farben herzustellen, die, wie Herr Meier-Graefe versichert, denen aus der Manifaktur der Gobelins vorzuziehen sind. Ich muss noch hinzufügen, dass er dieselbe Methode in der Zusammensetzung der Thonerde und der Emaille anwendet, ebenso in der Wahl und der Verfertigung seines Handwerkzeugs.

Voller Verehrung für die Vergangenheit, gehorsam den Lehren der Museen, ahmt er keine Epoche sklavisch nach und liebt sie alle. Daher archaisiert er auch nie mit Absicht, er erschafft jede seiner Formeln neu. Wenn er manchmal den Griechen aus der Zeit des Phidias sich nähert — und das springt bei einer lebensgrossen Figur, an der er jetzt arbeitet, in die Augen, kommt das nicht etwa durch eine mühsame gnostische Nutzanwendung, durch die Vermittlung einer kühlen Ueberlegung, oder durch Nachahmung — nein, er fühlt eben einfach ganz wie sie, und ihre Vollendung ist die seine, die ganz mit seinem Instinkt übereinstimmt. Er ist ein primitiver Klassiker.



A. MAILLOL, STUDIE

IX. Inwiefern ist er Meister seines Geschicks?

Ich habe gezeigt, welchen selbst erwählten Platz Aristide Maillol unter den Neuerern in der Kunst unser Epoche einnimmt. Keine Versuchung, kein Einfluss (wenn es nicht etwa der Rausch des Erfolges wäre) könnte ihn von einem so scharf gezeichneten Wege ableiten, auf dem er schon Werke von einer seltenen Vollendung geschaffen hat. Und doch entwickelt er sich noch. Es sei erlaubt, dem nachzudenken, nach welchen Zielen seine letzten Arbeiten streben. Seine ersten Terrakotta-Plaketten, in denen er bei seinem Auftreten so geglückte Silhouetten prägte, seine Bronze-Figurinen, hauptsächlich seine letzten Statuetten, waren schon trotz ihrer kleinen Proportionen monumentale Werke. Es wäre von nun an richtig, dass die Architekten ihn teilnehmen liessen an der Ausschmückung künftiger Paläste. Niemand verstünde besser als er, seinen Statuen die gebührende Rolle zu geben, die der Skulptur in der Oekonomie eines Gebäudes zukommt. Sie würden den strengen Linien der Steine ein heiteres Leben einhauchen, ohne die Grösse der Gesamtheit zu zerstören, ohne die Uebertreibung einer Bewegung oder die Aufdringlichkeit eines Ausdrucks. — Wie selten sind aber moderne Architekten, die soviel Stil und soviel Mässigung verdienen! Ich denke mir ihn lieber, wie er die Alleen eines Parks verschönt und wie er unter dem dichten Grün eines neuen Versailles, in der klassischen Umgebung eines französischen Parks, edle und verführerische Bildwerke errichtet, eine Freude für die Augen und ein Ausruhen für den Geist.



A. MAILLOL, SITZENDE FRAU



EMIL JANSSEN, KOPF EINES JÜNGLINGS

ZU DEM KOPF EINES JÜNGLINGS VON EMIL JANSSEN

Welches waren die Gesinnungen Emil Janssens? Ludwig Richter schreibt in seinen „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“: „In der ganzen Künstlerschaar deutscher Zunge, die hier (in Rom) sich zusammengefunden hatte, wogte und wallete *ein* Strom der Begeisterung, der nach einem gemeinsamen Ziele hindrängte, und dem Keiner sich entziehen wollte noch konnte; an diesem neuen Leben, diesem Frühlingswehen, nahm ein Jeder teil nach dem Massstab seiner Kräfte; es blühte das edelste wie das schwächste Kraut.

Die früher verschmähten, ja fast verschollenen grossen Maler der vorraphaelischen Zeit waren jetzt erkannt, bewundert und studiert, und in ihrem grossen stilvollen strengen Sinn suchte man die Natur zu erfassen; es war recht eigentlich, nachdem der Zopf überwunden, eine Rückkehr zur Wahrheit, nicht zur blossen Wirklichkeit der Natur, eine Wiedergeburt aus dem Geiste der ältesten grossen Kunst.

Wie in Strassburg Goethe der erste war, dem zu guter Stunde die jugendlichen Augen aufgethan wurden, den Geist Erwins v. Steinbach in seinem Riesenwerke zu erkennen, während seine Zeit ohne Verständnis daran vorüberging, ja es als barbarisch bezeichnete, also erging es auch mit den grossen deutschen Malerwerken, vom kölner Dombilde bis zu Dürers köstlichen Schöpfungen, die man als „gotisch“ belächelte, und an denen man höchstens die mühsame Arbeit bewunderte, bis Friedrich Schlegel in seinem Buche über christliche Kunst auch diesen Geist erschloss, den tiefinnigen und sinnigen, den deutschen und christlichen, welcher in diesen Bildern lebt. Und gut deutsch und ehrlich fromm wollten alle diejenigen jungen Künstler auch sein, in denen ein edler Geist lebte.“ Es heisst in einer Schilderung der Strömung, die Richter in den ersten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts vorfand: „Man kann sich denken, wie schmollend einige Alte, welche noch aus Asmus Carstens' Zeit stammten und ganz in Antike aufgegangen waren, dieses Treiben (und Uebertreiben) ansahen. Die alten biederen Heiden mussten das ‚Nazarenerwesen‘ hassen in seinen Spitzen und verachten in seinen törichten Extravaganzen.“

Es kommen ferner in dieser Autobiographie Sätze vor wie: „Daheim lagerte noch frostige Winterkälte auf den absterbenden Kunstgefilden, und nur einzelne Zeichen waren es, die mich an einen kommenden Frühling mahnen konnten. Auf meiner Wanderschaft nach Rom hatten sich Stimmen und Zeichen gemehrt: Schlegels und Wackenroders Schriften in Innsbruck, Girolamo dai Libri in Verona, endlich die köstlichen alten Florentiner.“ Wenn wir nun noch die Sätze anfügen, mit denen Richter des wundersamen Einflusses von Cornelius gedenkt: „Ende des Monats unternahm ich noch einen mehrtägigen Ausflug nach Berchtesgaden. Als ich Abends im Wirtshause sass und das Fremdenbuch mir vorgelegt wurde, las ich mit besonderer Bewegung: ‚P. Cornelius, Direktor der münchener Kunstakademie, am 18. Juli eine Nacht hier gewesen.‘ Ich hatte ja noch gar Nichts von Cornelius gesehen, wohl aber von jüngeren Genossen gehört, er sei der gewaltige Chorführer und Bahnbrecher einer neuen, grossen Richtung“ — dann ist unser Eindruck gegliedert, wir wissen, welches die Gesinnungen Janssens sind!

Malerisches Sehen im Zusammenhang mit der Einwirkung des Stils von Cornelius und durch Cornelius hindurch beeinflusst durch den Stil der frühen Florentiner: das zeigt sich in dem herrlichen Jünglingskopf, den wir aus der Sammlung Bernt Grönvolds reproduzieren und der noch ganz unbekannt ist. Malerisches Sehen fast alleine, erstaunliches malerisches Sehen, doch ganz leise berührt durch den Stil von Cornelius (und hierdurch von Wasmanns Sehen unterschieden, welches *nichts* von Cornelius' Stil enthält) offenbarte sich in Janssens Studie eines männlichen Aktes, die ebenfalls von Bernt Grönvold entdeckt worden war und in der Jahrhunderts-Ausstellung unser Entzücken erregte — sie wurde irrtümlich früher für ein Wasmannsches Werk gehalten. Schliesslich *nur* Nazarenertum findet man auf

einem der hamburger Kunsthalle gehörenden Rundbilde Janssens, das ebenfalls auf der Jahrhunderts-Ausstellung war. Dieses Bild ist ohne Persönlichkeit und Eigenart. Es mag ursprünglich malerisch gewesen sein — das entzieht sich der Beurteilung; wie es Janssen beendigt hat, ist es jedenfalls ein unmalerisches Werk geworden, und die Ansätze zu persönlicher Malerei — wenn sie vorhanden waren — sind „ausgeglichen" und unterdrückt. Die beiden durch Bernt Grönvold der Kunstgeschichte eroberten Arbeiten aber: der männliche Akt und dieser männliche Studienkopf, zählen zu den stolzesten Hervorbringungen der Zeit vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Sie wurden von ihren Zeitgenossen noch nicht in ihrer malerischen Reife gewürdigt. Sie waren in ihrer Epoche jedoch beinahe unerhört durch ihren Stil-Inhalt und die dabei hervortretende Originalität, Freiheit und Zartheit der Palette.

In der von Grönvold herausgegebenen Selbstbiographie des teuren Wasmann thut dieser des Freundes an folgenden Stellen Erwähnung: Seite 41: „Emil Janssen aus Hamburg, den ich vor allen andern lieb gewann, weil sein gemessenes, würdevolles Benehmen einen beruhigenden Einfluss auf mich übte. Seine ersten künstlerischen Versuche, in denen sich die Tiefe eines frommen Gemütes und ein scharfes Auge für Naturwahrheit zeigte, waren so entzückend schön, dass seine Freunde die grössten Erwartungen von ihm hegten. Sein erstes Bild in München „Tobias' Abschied von den Eltern", wie er, von dem Engel und dem Hündchen begleitet, fortgeht, gab die Empfindungen einer Seele wieder, die sich von der Heimat getrennt fühlt. Dabei war Farbe, Stil, Haltung der Gewänder und der Landschaft so vollendet, als hätte er schon nach den besten Meistern studiert. Sonderbar! so sehr er sich später abhärmte, nach den edelsten Mustern der alten Zeit sich bildete, nie entstand wieder von seiner Hand ein so naturwüchsiges und zugleich künstlerisch schönes Bild wie dieses erste. Sein Leben war fortan ein beständiger Zweifel an sich selber, so dass er, ungeachtet der liebevollen Bemühungen seiner Freunde, mit seinen Arbeiten nie mehr ins Klare kam." Ferner S. 101: „In diesem Jahre (1833) hatte ich die Freude, meinen lieben Freund Janssen, der ebenfalls Stipendien nach Italien erhalten, in Rom zu sehen. Wir bezogen zusammen ein etwas grösseres Quartier in der Via Nomentana . . . Wir vertrugen uns gut miteinander, zeichneten und studierten zusammen und waren unzertrennliche Gefährten. Da Janssen etwas menschenscheuer Art war und grosse Gesellschaften nicht liebte, so besuchten wir selten die Scorzzese . . . Als es heisser wurde, gingen wir beide ins Gebirg und kamen nach Cervara. Die starre äussere Ruhe meines Freundes bildete zu meiner beweglichen Natur einen so auffallenden Gegensatz, dass die Bauern in ihrer drolligen Weise ihn einen prete, mich einen frate nannten . . ." Im Spätherbst 1834 machte Wasmann mit Janssen eine grössere Fussreise bis Frosinone, die letzten Tage des Herbstes brachten sie in Olevano zu: „Ueber die in Farbenschmuck prangende Natur war eine feierliche Ruhe gegossen wie über das Ende eines guten Menschen, der in wehmütiger Andacht sehnsüchtig nach einem höhern Licht hinaufschaut." Er erwähnt dann bei der Rückkehr wieder des Freundes: „Es war der 10. Juli (1835) früh morgens an einem Freitag, als ich nach dem Abschied von meinem lieben Janssen, der mich über Ponte Molle hinausbegleitet hatte, während die Sonne durch den starken Nebeldunst brach, wehmütig die letzten Scheideblicke auf die ewige Stadt warf und noch oft den Kopf umwandte, als ich längs des Tiber hinschritt."

Endlich heisst es auf S. 165 in Wasmanns Selbstbiographie: „Auch meinen armen Janssen geleitete ich im Herbst des folgenden Jahres zu Grabe. Er hatte . . . unter Professor Hess, der sich seiner annahm, mit endloser Anstrengung gearbeitet." Wasmann schildert dann das Leiden, an dem er starb, Knochenerweichung: „Seine Krankheit machte reissende Fortschritte, und bald konnte er nur noch auf Krücken nach der Viehweide vor dem Thore sich hinschleppen, um warme Kuhmilch zu trinken, wo jeder der andern Patienten sich beeilte, dem armen schönen Dulder Platz zu machen und das Glas hinzureichen. Dabei hatte er noch den tiefen Seelenschmerz, dass, als die Kiste mit seinen Sachen von München kam, eine grosse herrliche Kohlenzeichnung, ‚die Ruhe der h. Familie auf der Flucht nach Aegypten', sein Stolz und seine letzte Kunstfreude, an welcher er wohl ein halbes Jahr in guten Zeiten studiert und gearbeitet, so unkenntlich und verwischt anlangte, dass sie nur ein grauer schmutziger Fleck geworden war. Was blieb dem Armen noch übrig als sich hinlegen und sterben?"

Er erblickte das Licht der Welt in Hamburg 1807 und endete sein junges Dasein in Hamburg 1843.

H



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Der alte, jetzt im 83. Lebensjahre stehende Jozef Israels hat eine warme, herzliche, gemütreiche Würdigung Rembrandts niedergeschrieben, von der ein Bruchstück auch in der Vossischen Zeitung veröffentlicht wurde. Der Altmeister schrieb: „Es war so etwa gegen die Hälfte des vorigen Jahrhunderts, dass ich nach Amsterdam ging, um mich unter der Leitung des damals sehr renommierten Porträtmalers Kruseman zum Maler auszubilden. Bald erhielt ich Zutritt in das Atelier meines Meisters und sah mit Bewunderung die Porträts von vornehmen Personen Amsterdams, an denen er gerade arbeitete. Die Rosafarbe der Gesichter und die feine Behandlung der Stoffe, die sich manchmal vor einem Hintergrund mit dunkelrotem Sammet abhoben, gefielen mir sehr. Als ich den Wunsch ausdrückte, einige dieser Porträts kopieren zu dürfen, wurde mir dies von meinem Lehrmeister rundweg abgeschlagen. ‚Wenn Du kopieren willst,' antwortete er, ‚dann gehe nach dem Museum im Treppenhaus.' Ich wagte nicht, es einzugestehen, dass dies eine grosse Enttäuschung für mich war, ich war so grasgrün aus der Provinz gekommen und die alten Meister waren für mich noch ein Geheimnis, denn ich konnte in den alten Gemälden und in dieser dunkeln Leinwand die Schönheit nicht entdecken, die von jedermann gerühmt wurde, für mich waren die Ausstellungen in ‚Arti' viel schöner und ich bewunderte besonders Pienemann, Gallait, Corot und Kukuk. Nicht, als ob ich so viel rückständiger gewesen wäre als die andern, aber es fehlte mir Studium und Übung, ohne die man das Fremdartige und so ungemein Künstlerische der holländischen Meister nicht begreifen kann, und ich behaupte heute noch, dass man, mag man noch so intellektuell sein, diese grossen Alten nicht nur so ohne weiteres geniessen kann, wenn man sie nicht viel und oft gesehen und sich in ihre Kunst eingelebt hat. Es dauerte lange, ehe ich den Mut hatte, mich mit Farbe und Pinsel nach dem Heiligtum zu begeben, aber, nachdem ich eine Zeitlang viel nach der Natur gemalt, viel Nacktstudien und noch viel mehr Stillleben gemacht hatte, ging mir ein Licht auf. Ich begriff, dass es nicht die gefällige zarte Behandlung des Stoffes sei, was erreicht werden müsse, sondern dass ich zuerst auf das Relief der Gegenstände, auf die Haltung der Figuren in ihrem Verhältnis zu Licht und Schatten, ihre Gebärden und Bewegungen zu achten hätte. Mit dieser Überzeugung besuchte ich das Treppenhaus. Hier wurde mir allmählich deutlich, worin die Schönheit und Wahr-

heit dieser bewundernswürdigen alten Meister eigentlich bestand, denn ich merkte, dass ihre so einfachen Vorwürfe durch ihre Behandlung reich und vielsagend wurden. Sie waren Genien, ohne es selbst zu wissen, und die sie umgebende Welt wusste es damals auch nicht."

Nachdem Israels es zuerst mit einem kleinen Gemälde von Gerard Dou und dann mit einem Kopf von van der Helst versucht hatte, ohne davon befriedigt zu sein, wandte er sich zu einem der Köpfe der Staalmeesters. „Der Mann in der Ecke links mit seinem spitz zulaufenden Hut und seinen grauen Haaren hatte es mir angethan. Ich fühlte, dass hier etwas sei, dessen Schönheit ich wiedergeben konnte, wiewohl ich alsbald sah, dass die Bearbeitung eine ganz andere sein musste, als bei meinen bisherigen Versuchen; aber das Verlangen, dieses Neue und Breite zu erreichen, zog mich derart an, dass ich beschloss, es zu wagen. Wie diese Kopie geworden ist, weiss ich nicht mehr, wohl aber weiss ich, dass sie jahrelang in meinem kleinen Malerkämmerlein gehangen hat. So trachtete ich, das Kolorit und die Behandlung des grossen Künstlers zu erfassen, bis endlich die Schönheiten der Nachtwache und der Staalmeesters mich so beherrschten, dass mich überhaupt nichts mehr anzog, was nicht die Hand des grossen Rembrandt geschaffen hatte. In seinen Werken sah ich etwas, was ich bei den anderen nicht fühlte: es war seine Freiheit und Ungezwungenheit, die ich bewunderte und die auf der Zeichenakademie und im Atelier eines Lehrmeisters verpönt waren.

Hatte ich nun eine Zeitlang Rembrandts Gemälde von allen Seiten betrachtet, dann ging ich in den unteren Stock des Treppenhauses, wo sich die sogenannte Prentenkamer befand. Hier waren Rembrandts Radierungen in ausgezeichnetem Zustande zu sehen. Oft und immer sehr lange sass ich da, um mich in diese 240 Kunstwerke zu vertiefen, häufig mahnte mich der Konservator zur Vorsicht, wenn ich die Blätter allzu eifrig umschlug, um sie mit einander zu vergleichen. Ich war erstaunt, dass der Künstler, der die ruhmreiche Nachtwache und die breiten Staalmeesters mit Farben geschaffen hatte, hier als ein ausgezeichneter Stecher erschien, der nicht nur mit der Kraft und der Leichtigkeit eines echten Führers des Pinsels ausgestattet war, sondern alles beherrschte, was die Nadel auf dem harten, glänzenden Kupfer hervorzubringen im Stande war. Es war aber nicht diese aussergewöhnliche Kunstfertigkeit, welche mich bei diesen Radierungen so fesselte, noch viel mehr wurde ich durch die erfinderische Vielseitigkeit der Vorstellungen, durch die wundervollen Beleuchtungen und die naiven kindlichen Manieren, die er seinen Figuren zu geben wusste, getroffen. Nicht nur das Gemüt sprach laut in der Vorstellung, sondern es durchdrang alles durch die subtile Anwendung der Nadel. Die biblischen Scenen werden in alt-amsterdamscher Weise vorgestellt, aber welche Kunstfertigkeit bei der Verteilung von Licht und Schatten und welche Phantasie in der Komposition! So wunderbar originell, so vollendet im Ausdruck war hier alles, dass andere Bilder dagegen, mochten sie noch so kunstreich bearbeitet sein, die Schule und die Akademie verrieten. Hier waren herrliche Porträts, selten schöne Köpfe, oft von ihm selbst oder seinen Freunden. Aber wenn man das kleine Bild seiner Mutter gesehen hat, muss man die Mappe einen Augenblick zuschlagen ... und seine Augen wischen. Etwas Schöneres, was mit solchem Gefühl gestochen ist, besteht nicht: die mütterliche Milde, das Wohlwollen und die Innigkeit des alten Frauchens blickt uns aus jedem Strich, aus jedem Häkchen der Nadel entgegen, jede Linie hat etwas zu bedeuten, kein Pünktchen hätte weggelassen werden können. Und dieses lebensvolle Porträt hat Rembrandt in dem jugendlichen Alter von 24 Jahren geschaffen! Ich schlage die Mappe wieder auf und sehe die reich bearbeiteten Bettler. Das sind Typen, nach denen er damals nur zu greifen hatte und die er so gerne und so oft darstellte; man sollte sie eigentlich gar nicht arm nennen, so warm, so farbig hat sie der Meister ausgestattet. Dann kamen die wirkungsvollen Landschaften an die Reihe, jene merkwürdigen Nacktstudien, mit einem Wort ein Kosmos. Wenn ich dann, nachdem ich eine Mappe durchgeblättert hatte, wieder in die Stadt zurückkehrte, war es mir, als ob ich allerlei Gestalten begegnete, welche den seinigen glichen. Vom Treppenhaus nach der Hoogstraat, dann durch die Sint Anthoniebreestraat und endlich in der Joodenbreestraat, wo ich damals einige Schritte von dem Hause entfernt, in dem Rembrandt so viele Jahre geschaffen hat, wohnte, überall da sah ich wieder die malerische Menge, dieses geräuschvolle Leben, diese warmen jüdischen Gesichter mit ihren eisgrauen Bärten, die Frauen mit ihren fuchsrothen Haaren, die Karren voll von Fischen und Früchten und allerlei Waren. — Alles war Rembrandt!

Es giebt aber noch eine dritte Äusserung von Rembrandts Talent: das sind seine Zeichnungen. Für einen jungen Maler, der nach Mitteln sucht, um seine Gedanken auszusprechen, waren diese Zeichnungen ebenso rätselhaft wie ermutigend. Da sie nicht so deutlich waren wie seine Radierungen, dauerte es einige Zeit, ehe ich mich mit ihnen befreunden konnte, aber als ich begriffen hatte — was ich heute noch glaube — dass der Meister diese Zeichnungen nicht gemacht hatte, um sie mit zierlichen Linien zu umgeben und sie dann dem Publikum vorzuführen, da fühlte ich ihre wahre Tragweite. Es waren meistens Gefühlsäusserungen, um seinem phantasiereichen Gemüt zu Hülfe zu kommen. Ohne jedes Nachdenken auf das Papier geworfen, aber mit einer Hand, die bei jedem Zucken und bei jeder Erregung Meisterstücke schuf. Oberflächlich betrachtet, werden diese Zeichnungen durch allerlei Tintenflecke und harte dicke Striche, die wild und wunderlich durcheinander gingen, entstellt, betrachtet man sie aber gut, dann scheint alles wohl berechnet und gefühlt.

So sah ich also diesen Rembrandt als den Mann, der

mit seinem Pinsel, seiner Feder oder dem Grabstichel alles darzustellen und vor die Phantasie zu zaubern vermochte. Vom Himmel und von der Erde, von den Helden der Geschichte und von den alltäglichen Menschen, von einem Stückchen des Turms der Westerkirche wusste er eine schöne Zeichnung zu machen, Löwen und Elefanten wurden in der seltsamsten Weise wiedergegeben. Besonders seine Nacktfiguren von Frauen sind deshalb so merkwürdig, weil bis jetzt kein Maler es gewagt hatte, sie so darzustellen, wie sie im Atelier vor ihm standen, aber Rembrandt, bezaubert durch das Licht und die Glut der Fleischfarbe, zauderte keinen Augenblick, sie so zu malen, wie er sie sah. Es war keine Venus, keine Juno oder Diana, es war die Waschfrau seines Nachbars, die er entkleidete und in der Herrlichkeit ihres Fleisches wiedergab. Und seine Handschrift allein, ich meine die Manier, mit der er seine Schnörkel und Striche hinwarf, war an sich schon ein genussreicher Anblick, von dem man sich nur schwer trennen konnte. Und das alles that er mit einer Leichtfertigkeit, mit einer Ausgelassenheit und mit einer Sicherheit, welche den Gedanken eines Studiums oder irgend einer Anstrengung gar nicht aufkommen liess.

- -

Und wie denke ich jetzt über den Meister, nachdem so viele Jahrzehnte verflossen sind? Wohlan denn, Leser, betrachte denn mit mir die gewaltigste Äusserung von Rembrandts grossartiger Malkunst, die er in seiner „Nachtwache" niedergelegt hat.

Schon beim ersten Anblick werden wir sofort durch breite Bewegungen von Schatten und Licht getroffen, die wie Farbentöne durch die enorme Fläche der Leinwand singen. Dann kamen plötzlich zwei Männer auf uns zu, die aus der Gruppe nach vorne treten, der eine ganz dunkel, der andere ganz hell gekleidet. Das ist Rembrandt! Er wagt, schreiendes Licht gegen Dunkel zu stellen. Und um diesen Gegensatz von grossen Linien harmonisch zu machen, ersinnt er etwas, der linke Arm des dunklen Mannes ist ausgestreckt, als ob er mit der vorgehaltenen Hand etwas behaupten will, und so wirft er mit seiner Hand einen grossen sonnigen Schlagschatten auf seinen weissen Kameraden! Das Genie weiss sich zu helfen, wo gewöhnliche Menschen keinen Rat mehr wissen. Diese Männer sind offenbar mit einander im Gespräch, man sieht es, sie sind die Anführer des ganzen Trupps. Da stand er jetzt, der grosse Meister, als alles auf die Leinwand gebracht war, was darauf kommen musste — aber er schüttelte das Haupt. Nach seiner Meinung traten diese beiden Männer noch nicht genügend in den Vordergrund. Dann nahm er noch einmal seine grosse Palette, seinen breitesten Pinsel taucht er noch einmal tief in den Farbentopf, und diese zwei vordersten Figuren wurden noch einmal mit kräftigen Strichen behandelt, hier mehr Tiefe, dort noch mehr Licht, und so versuchte er alles, um dem, was in den Vordergrund zu kommen hatte, noch ein kräftigeres Relief zu geben — und dann sah er, dass es gut war, und so liess er es dann auch stehen. Vielleicht war die Ähnlichkeit seiner Herren Auftraggeber etwas weniger sprechend, auch beklagte man sich bei ihm über Mangel an Ausführlichkeit, aber für ihn war die Hauptsache, dass die Figuren lebten, und dass sie sich bewegten. Wie herrlich ist ihm dies gelungen! Von den Federn ihrer Hüte an bis zu den Sohlen ihrer Schuhe, welche beinahe den Rand des Gemäldes erreichen, ist alles, als ob man es mit der Hand prüfen könnte. Wie sind die Köpfe voll Energie und Charakter, ihre Kleidung ist auf den Leib gegossen, der stählerne Halsberg, die Schärpe, die Stiefel des hellen Mannes sind von wunderbarer Malkraft; dann der dunkle mit dem roten Wehrgehänge, mit dem Handschuh und dem Stock ist von einer Erfindungsgabe, die nur deshalb nicht auffällt, weil alles so richtig, einfach und natürlich ist. Ich kenne keine Darstellung, welche die Pracht und das Malerische jener Zeiten so stark ausdrückt, wie diese zwei Männer, die auf diesem Riesengemälde einherschreiten.

Wenden wir uns nun zu der rechten Seite, um den schwitzenden Trommler zu betrachten. Sein scheinbar pockennarbiges Gesicht unter dem Schatten seines verschlissenen Huts ist eine echte Falstaffigur, die dicke Trunkenboldsnase, sein fettiger Mund, alles, was an ihm ist, sind von einer malerischen Bravour, die den Wagemut des Meisters so besonders charakterisieren; man sehe nur, wie er darauf lostrommelt, als ob er jedermann sagen wollte, dass er eine der prächtigsten Figuren des berühmten Meisters sei, den man Rembrandt nennt. Ich begreife sehr gut, dass beim Anblick dieses Mannes, wie er vor uns webt und lebt, der beschränkte, quasi gelehrte und dummgewissenhafte Gérard de Lairesse in seinem grossen Buch über die Malkunst (in welchem Rembrandt der grösste Farbenklekser genannt wird) ausrief: „Bei Rembrandt läuft die Farbe wie Dreck aufs Paneel!" Genialität und philisterhaftes Knotentum sind und bleiben geschworene Feinde.

Wenden wir uns jetzt nach der linken Seite des Gemäldes. Hier steht der durchgeistigte Landsknecht, ganz in Rot gekleidet. Ein Maler mit dem Hell- und Brauntalent brauchte nicht bange zu sein, jemand von Kopf zu Fuss rot zu malen, er wusste, dass das Spiel von hell und dunkel ihm helfen würde. So liegt denn auch hier das Rot teilweise im Schatten einer herrlichen Nuance und vereinigt sich trefflich mit den gräulich grauen Tönen der übrigen Figuren. Auch dieser rote Mann ist in der eben beschriebenen Weise mit dem Pinsel behandelt worden; betrachtet man ihn gut, dann scheint es, als ob Rembrandt diesen malerischen hervortretenden Mann mit einem vollen Pinselstrich von oben bis zu den Füssen hingeworfen hat. Wie fest ist die Behandlung der Hand, welche das Gewehr ladet, wie forsch die Striche auf seinem roten Hut, auf dem roten Wams, wie kräftig, lebhaft, beweglich und reich steht er da!

In diesem wunderbaren Gemälde stossen wir jeden Augenblick auf etwas Interessantes. Sprechend ist der Hellebardier, der vom Rande links rückwärts blickt, dann der Mann, der hinter dem weissen Mann sein Gewehr untersucht, und wie herrlich wirkt der lachende, von dunklem Hintergrunde sich abhebende Junge mit seinem grauen Hut! Der Kopf des Mannes, der mit seinem Arm auf etwas zeigt, ist auch wieder von besonderer Farbe und Malweise; selbst der graue Pfeiler, gegen den sich der Kopf mit dem Helm abhebt, wirkt trefflich zum Gesamteindruck mit. Aber hier ist noch etwas Wunderbares, und zwar das fremdartige Mädchen, das sich zwischen allen diesen männlichen Figuren bewegt. Viele Kritiker und Kunsthistoriker haben sich den Kopf darüber zerbrochen, was dies eigentlich zu bedeuten habe und gefragt, ob diese Figur überhaupt hierher gehöre. Hätte Rembrandt sie gehört, dann würde er lächelnd geantwortet haben: Seht ihr denn nicht, dass ich dieses lichtumflossene Kind hier nötig hatte, um gegen alle diese nach unten laufenden Linien und diese dunklen Farben einen Kontrast zu schaffen? Der Mann mit der Fahne im Hintergrund, der weglaufende Hund — alles unterstützt und hilft einander in Farben, Linien und Effekt. Da ist auf diesem Gemälde auch keine winzige Stelle, die nicht ein seltsames Malertalent verrät. Hier gilt die Behauptung: Schneide nur ein kleines Stück aus einem Gemälde heraus, und ich will dir sagen, ob der Maler ein Künstler ist.

Und nun noch die „Staalmeesters".

Hier schallt uns eine ganz andere Musik entgegen, als aus den Tönen der „Nachtwache". Still und vornehm ist hier alles, hier herrscht allein die hohe Auffassung des menschlichen Antlitzes. Sie sitzen hier, diese alt-holländischen Männer und beratschlagen, ihre Geschäftsbücher vor sich auf dem Tisch. Rembrandt hat uns ihre Köpfe mit so viel Leben verdeutlicht, dass sie im Laufe der Zeiten alte Bekannte geworden sind. Ja, alte Bekannte, die schon einige hundert Jahre gelebt haben, ehe wir da waren. Wie lange schon kenne ich diesen Mann an der linken Seite mit seiner Hand auf dem Lehnstuhl, mit den grauen, feinen Haaren, die unter seinem hohen spitzigen Hut von seiner breiten gerunzelten Stirn hervorquellen. Hier giebt die Farbe, sowohl im Licht, wie im Schatten, ein Durcheinander von Fleischtönen, Zwischentönen von Grün und Rot, Grau und Gelb, sie ist so aneinander gereiht, dass hier etwas erreicht ist, wobei der Verstand förmlich stille steht. Das Relief, das Hervorspringen aus dem Hintergrund, ergreift uns wunderbar, aber auch welches Modell, wie sieht uns der Mann mit dem einfachen Blick aus den tiefen Augenhöhlen an — es ist ein Unikum, wie es Rembrandt selbst niemals übertroffen hat. Auch alle anderen Köpfe, besonders der Mann, der sich nach vorn beugt, dieser wunderbar natürliche Zunftmeister, der vor dem Buch Platz genommen hat und sein neben ihm sitzender Nachbar bis zum fünften Kaufmann an der rechten Seite mit dem Diener hinter sich — alles ist Männlichkeit, Reichtum und Leben. Der Hintergrund ist wieder eine Schöpfung, wie sie nur Rembrandts feines Gefühl für Linien hervorzubringen wusste. Die Wand und das Getäfel umgeben diese Komposition, als ob sich dies von selbst verstände, und als ob es auch thatsächlich so gewesen wäre. Und doch wird dieser geniale Kunstgriff noch durch die Herrlichkeit des Kolorits des roten warmen Tischtuchs übertroffen, welches dem ganzen Gemälde einen tieferen dunkleren Ton verleiht. Ob über dieses Gemälde nach seiner Vollendung von den Zeitgenossen viel gesprochen und geschrieben worden ist, weiss ich nicht, aber für uns stellen diese Männerköpfe das Höchste dar, was die Malkunst erreichen kann. In Madrid, wo mich die Gemälde von Velasquez bezauberten, machte ich mit Bekannten einen Spaziergeng durch die Strassen und über die Plätze der Stadt, an einem Gebäude sahen wir einen grossen, vielfarbigen Anschlagezettel, auf dem vermerkt war, dass hier eine Ausstellung moderner spanischer Künstler zu sehen war. Neugierig traten wir ein, wir sahen viel Schönes und Gutes — aber plötzlich standen wir, wie aus Spanien weggeblasen, vor drei Köpfen aus den Staalmeesters, die ein spanischer Maler in Amsterdam kopiert hatte. War es Chauvinismus, war es Überzeugung? Diese Kopien redeten zu uns einen Geist grösserer Einfachheit, grossartigerer Auffassung der Natur und der Menschenwürde als alles, was wir im Prado bewundert hatten. Ja, dieses Gemälde ist selbst ein Totschläger für die altholländischen Kunstbrüder: Der tüchtige van der Helst wird neben ihm oberflächlich, der prächtige Frans Hals skizzenhaft und durchsichtig, denn so viel Genialität, so viel Relief bei solcher Natürlichkeit der Haltung und Gebärden wird nicht mehr gefunden. Und der Mann, der dieses Wunderwerk geschaffen, war damals ein armer Bürger, der in einem dunklen Winkel der Stadt wohnte, in der jetzt zu seinen Ehren ein Fest gefeiert wird.

Rembrandt steht in unseren Tagen im Zenit seines Ruhms; Gold hat neben seinen Meisterstücken keinen Wert mehr; um das Unbedeutendste davon zu besitzen, opfert man Hände voll Gold, man durchreist nach ihm die Welt, und die Kritik, die sich lange Jahre hat hören lassen, ist jetzt verstummt. Merkwürdig ist es, dass keine der allgemein anerkannten Grössen der Malkunst im Laufe der Zeiten der Gegenstand so vieler Kritik gewesen ist wie das Werk Rembrandts. Und dennoch, was man auch über die Unwahrscheinlichkeit der Vorstellung und die Übertriebenheit des dunklen Hintergrunds gesagt, bleibt die „Nachtwache" noch stets, wie die Engländer sie nennen, das Wunder der Welt. Schon während seines Lebens gab es Leute genug, die es ihm übel nahmen, dass er nicht bei der Antike und bei den Italienern in die Schule gegangen war, und dass er die Natur so malte, wie er sie wirklich zu sehen glaubte. Uns dünkt dies befremdend, aber es ist doch wahr, denn

schon während der letzten Jahre von Rembrandts Leben war man mit den alten holländischen Begriffen in Kunst und Literatur nicht mehr zufrieden, und jetzt noch lese ich mit Widerwillen, wie man die Namen latinisierte und in holländischen poetischen Werken über griechische Götter und mythologische Figuren sprach, die zu unserem holländischen Himmel so schlecht passen. Aber zum Glück hat sich Rembrandt stark genug gefühlt, um unbeirrt seinen eigenen Weg zu gehen, und die Zeit liegt hinter uns, in der man von den kunstgefährlichen Theorien sprach, die seinen Gemälden anhaften sollten, man hielt sich an die Behandlung der Technik, aber zu der tiefen, ihr zu Grunde liegenden Idee wusste man nicht durchzudringen. Aber die liberalen Ansichten der modernen Welt sind auch auf dem Gebiete der Kunst siegreich gewesen, heute fühlen und wissen wir, dass die vermeintlichen Schwächen und Übertreibungen nur die Eigenart eines ausserordentlichen Menschen bilden, und wir entbehren sie nicht gerne, weil wir dann befürchten müssen, ein unvollständiges Bild der Persönlichkeit vor uns zu haben, von der jede Lebensäusserung unser Interesse rege macht.

Ich schliesse . . . . . aber, wie so manches Mädchen an ihren Liebhaber schreibt: ich höre mit der Feder auf, aber nicht mit dem Herzen . . . ich denke an das Porträt von „Jan Six", dieses seltene Juwel, ich denke an das Louvre, an Kassel, an Braunschweig und an was nicht alles — aber genug. Ich wollte in diesen Zeilen dem Leser nur sagen, wie ich mir Rembrandt stets vorgestellt habe, als das Ideal des Künstlers, frei und ungebunden in seinem Werk, genial in allem, was er tat, eine Figur, in der sich die Grösse unserer alten Republik abspiegelt.

*

Else Olten hat eine autorisierte Übersetzung der ganzen kleinen Broschüre angefertigt, die im Verlage der Concordia (Hermann Ehbock) erschienen ist.

*

Max Klinger ist zum Ehrendoktor der Universität Greifswald ernannt worden.

*

Das Gerücht, das schon seit einiger Zeit im Umlauf war, hat sich bewahrheitet: Harry Graf Kessler, unser Mitarbeiter, verlässt das grossherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar. Es wird behauptet, dass die Ausstellung von Skizzen Rodins, die er veranstaltete, die Veranlassung zum Rücktritt war.

Ist es nicht ein Zusammentreffen eigener Art: in Jena Rodin Ehrendoktor, sendet ein Werk, die Universität beglückwünscht sich hierzu, und in der eine halbe Stunde entfernt liegenden Hauptstadt des Ländchens wird ein Mann, der eben den Rodin vorführte, heimgeschickt?

*

Rodin hat sich über die Einwirkung geäussert, die er durch die Tänzerinnen des Königs Sisowath von Kambodscha erfahren hat. Er drückt sich so begeistert über die neuen Anregungen aus, dass man das Unmittelbare des Eindrucks merkt und hierdurch beinah gerührt werden kann. Besonders ist dies an der Stelle der Fall, in der er über die Altersgrenze spricht, an der er angelangt ist und die ihn verhindert, noch erheblichen Nutzen von den neuen und ausserordentlichen Anregungen zu ziehen. So erinnert er an den alten Hokusai, der bis zum letzten Tage von sich gesagt hat, dass er lerne und lerne . . . Rodin ist den Tänzerinnen nach Marseille gefolgt, dem Hafen, von dem sie die Rückfahrt antraten, um wenigstens noch Studien und Skizzen nach ihnen anzufertigen, so lange sie noch in seiner Sehweite weilten, und äusserte zu einem Journalisten: „Ich habe mit meinen niedlichen Freundinnen die vier schönsten Tage meines Lebens verbracht. Ich hatte schon die kleinen Javanerinnen gern gehabt, die sich hier auf der Ausstellung sehen liessen und die prächtigen Prinzessinnen von Kambodscha haben jetzt in mir meine alten Eindrücke erneuert und verzehnfacht. Sie haben für mich die Antike wieder aufleben lassen. Sie haben mir in der Wirklichkeit die schönen Gesten, die schönen Bewegungen des menschlichen Körpers gezeigt, die die Alten im Bilde festzuhalten verstanden. Sie haben mich plötzlich in die Natur getaucht, haben sie mir von einer ganz neuen Seite gezeigt und haben mich gelehrt, dass der Künstler hienieden keine andere Aufgabe hat, als die Natur zu beobachten und aus der Quelle der Natur zu schöpfen. Ich bin ein Mensch, der sein ganzes Leben dem Studium der Natur gewidmet hat und der für die Werke der Antike eine unendliche Bewunderung hegt; Sie können sich also denken, wie auf mich ein so vollendetes Schauspiel einwirken musste, ein Schauspiel, das mir die Antike wieder vor Augen führte. Diese monotonen und langsamen Tänze, die dem Rhythmus einer seltsamen Musik folgen, haben eine ausserordentliche, eine vollkommene Schönheit, die der griechischen Schönheit gleicht, aber doch ihren besonderen Charakter hat. Durch die Tänzerinnen von Kambodscha habe ich Bewegungen kennen gelernt, die ich noch nirgends gefunden hatte, weder in der Bildhauerkunst noch in der Natur. So jene Längsbewegung, die sie hervorbringen, indem sie die Arme ausstrecken, die Hände umkehren, die Finger spreizen, und die von einem Ende des Kreuzes, das sie bilden, zum andern einer langsamen Undulation gleicht, einer Wellenbewegung, die sich auch auf die Brust und die Schultern überträgt und die fortwährend die Kurven ihrer Arme einander entgegensetzt, indem der eine einen konvexen,

der andere aber einen konkaven Bogen bildet. So ferner die Attitüde, die ich hier skizziert habe, und die die Tänzerin, fast niedergekauert, nach vorn gebeugt, mit der Brust ein gekrümmtes Knie berührend und die Füsse nach hinten werfend, zeigt. Ist das nicht wunderbar schön und neu? Das ist es, was mich überzeugt, dass meine kleinen Freundinnen vollkommen sind wie die Antike. Und wenn sie schön sind, so sind sie es, weil sie natürlich richtige Bewegungen hervorbringen....“ — Auf die Frage des Besuchers, was eigentlich unter einer richtigen Bewegung zu verstehen sei, sagte Rodin: „Das lässt sich nicht definieren. Eine falsche Bewegung ist in der Skulptur dasselbe wie eine falsche Note in der Musik. Was ist aber eine falsche Note? Man muss das Ohr dafür haben ... Nun, und bei uns muss man das Auge haben. Man kann nur sagen, dass alle Bewegungen des Körpers, wenn sie harmonisch und richtig sind, sich in einen geometrischen Plan einschreiben lassen, dessen Linien einfach und wenig zahlreich sind. Die Griechen hatten die Empfindung für dieses Gesetz, und meine kleine Prinzessinnen haben sie auch. Sie besitzen natürlich die Kenntnis der Harmonie und der Wahrheit, oder man besitzt sie für sie, denn ich denke mir, dass die Prinzessin Samphoudry, die sie führt, und der König Sisowath, der sie unterhält, grosse Künstler (?) sein müssen. Woher kommt ihnen diese Kenntnis? Sie gehorchen eben der Natur, ihrer Natur und suchen nicht das Seltene und das Künstliche. Ihre Überlegenheit erkannte ich sofort an dem Abend, als ich sie auf dem Pré-Catelan sah. Sie hatten zu tanzen aufgehört; man klatschte Beifall, aber lässig, denn das pariser Publikum ist nicht mehr fähig, die reine Schönheit zu erkennen. Nach ihnen kamen sogenannte „griechische Tänze“: es war zum Heulen, ja, zum Heulen, denn alles war hier falsch, geschminkt, künstlich.... Bis zum 18. Jahrhundert hatte man bei uns neben dem Respekt für die Tradition die Liebe zur klassischen Harmonie. Dann kam eine Schule auf, die sich von der Natur entfernend das alles umgewandelt hat und der wir jetzt unsern schlechten Geschmack verdanken. Und dieser schlechte Geschmack breitet sich überall aus, auf der Strasse und in den Wohnungen, in der Kunst ebenso gut wie in den Möbeln! ... Wenn ich in meinen Anfängen ein Modell kommen liess, fragte ich es immer zuerst, in welchen Ateliers es schon „gearbeitet“ hatte. Wenn es aus der Akademie kam, merkte ich es sofort. Sobald es nur auf den Modelltisch gestiegen war, sah ich es eine jener Bewegungen annehmen, die es dort gelernt hatte, und diese Bewegung war immer falsch. Wie sollte es auch anders sein? Was lehrt man denn in der Akademie? Die Komposition! Die Komposition ist aber Theaterwissenschaft, die Wissenschaft der Lüge. Bleiben wir also bei der Natur: in ihr ist die ewige Wissenschaft und die unversiegbare Quelle. Durch sie werden wir immer die Wahrheit kennen lernen. Es ist ein Zeichen von Ohnmacht, wenn man sich auf die Phantasie verlässt. Die Phantasie ist doch nur die Gabe, Erinnerungen zu kombinieren. Unsere Erinnerungen sind aber begrenzt und unsere Phantasie ist beschränkt; dagegen bietet uns die unendliche Natur fortwährend ein grosses Magazin neuer Sensationen. Und wenn ich Sisowaths kleine Tänzerinnen liebe, so geschieht es, weil sie mir mit den rhythmischen Bewegungen ihrer Körper ein Natureckchen, das mir bis dahin noch unbekannt war, enthüllt haben ...“ Als der Besucher fragte, ob die in Marseille aufgenommenen Skizzen und Zeichnungen die Unterlage für neue Werke des Künstlers bilden würden, erwiderte Rodin melancholisch: „Ach! nein, wie sollte ich so etwas machen? Wenn ich jünger wäre, wäre ich mit den Tänzerinnen in ihre Heimat gegangen, hätte sie dort in Musse studiert und hätte aus ihren Attitüden und aus ihren die Körperformen so vortrefflich zur Geltung bringenden Kostümen etwas zu machen versucht ... Aber dazu ist es nun zu spät. Und ich bedaure das sehr, denn ich bin sicher, dass die Beobachtung ihrer Bewegungen, die für uns so neu sind, in unsere Bildhauerkunst Elemente der Erneuerung und intensiven Lebens einführen würde. Was mich betrifft, so kann ich nur sagen, dass ich von ihnen gelernt habe ...“

✱

Die Verlagsbuchhandlung Bruckmann in München hat einen Katalog aller farbigen Werke von Adolf Menzel in Schwarz-Weiss-Drucken hergestellt, der von Hugo von Tschudi eine kurze Einleitung erhalten hat. Zu Grunde liegt dem sehr umfangreichen Bande die Ausstellung, die im vorigen Jahre in der Nationalgalerie dem Andenken an den verstorbenen Grossmeister geweiht war; es sind noch einige Bilder hinzugekommen, die in der Nationalgalerie nicht ausgestellt waren. So hat man also ein unendlich inhaltreiches Werk vor sich, das auch in Anbetracht des Gebotenen für den Preis (100 M.) nicht zu teuer ist. Und dennoch kann man nicht behaupten, dass man zu erheblichem Genuss komme, indem man es durchblättert: die Seiten sind allzu praktisch mit den Aufnahmen von zu viel Abbildungen gefüllt. „Weniger würde mehr gewesen sein“, sagt der Laie. Offenbar wendet sich diese Ausgabe auch namentlich an den, der das *vollständige* Werk von Menzel vorzunehmen wünscht, an den Fachmann, oder an den, der des Werkes zu Nachschlagezwecken bedarf, für welche beiden Ziele es auch thatsächlich eine Lücke ausfüllt und eine Notwendigkeit darstellt.

VIERTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. AUGUST. AUSGABE AM 30. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

KUNST UND KÜNSTLER

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

EMIL HEILBUT

JAHRGANG IV



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1906

INHALTSVERZEICHNIS

DES VIERTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1905—1906

AUFSÄTZE

Seite

ABBILDUNGEN

94

HOHE WARTE

illustrierte Halbmonatsschrift zur Pflege der künstlerischen Bildung und der städtischen Kultur herausgegeben von

JOSEPH AUG. LUX

Nächste Sondernummer (Doppelheft): „Schule u. Erziehung" mit dem vollständigen Programm der Samskola, Reform-Erziehungsplänen, und vielen farbigen Illustrationen Einzeln M. 2.—

Ganzjährig (24 Nummern) M. 18.—
Halbjährig (12 Nummern) M. 9.—

Verlag „Hohe Warte"
Wien XIX 2, Grinzingerstr. 57, Leipzig, Salomonstr. 16.

RUBENS

Ein Bild seines Charakters, seines Lebens, Lernens und Schaffens

von

Robert Vischer

Ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde

Flexibel gebunden M. 4.20

Verlag von Bruno Cassirer in Berlin

„Vischer kennt Rubens und hat sich seine ganz eigene Ansicht über seine Werke gebildet, die er uns in lebendigster, fliessender Weise mitzuteilen weiss. Im Vortrag verrät er die dichterische Ader vom Vater her; wenn er uns von Gemälden spricht, beschreibt er sie nicht, sondern er sucht sie mit den Mitteln der Sprache im Leser lebendig zu machen. In diesem Takt, eine Fülle plastischer Bilder in uns zu erwecken, und in der bilderreichen Sprache wetteifert der Verfasser mit Karl Justi. Indem er von Kunstwerken spricht, schafft er selbst ein Kunstwerk."

(Zeitschrift für bildende Kunst.)

ÉDOUARD MANET

MONOGRAPHIE VON HUGO VON TSCHUDI

DIREKTOR DER NATIONAL-GALERIE IN BERLIN

In Lexikon-Format mit 25 zum Teil ganzseitigen Abbildungen nach Gemälden Édouard Manets und einem Holzschnitt nach einer Porträtphotographie von Prof. Albert Krüger

Preis elegant kartoniert Mark 3.50

Verlag von Bruno Cassirer, Berlin

Dieses Buch ist die erste deutsche Arbeit über den Maler, der der hervorragendste Vertreter der impressionistischen Malerei und weiterhin der Begründer der modernen Malerei ist. Tschudi schildert seinen Werdegang, das Entstehen seiner Hauptwerke und deren Schicksale und er gibt eine Darstellung des ausserordentlichen Einflusses Manets auf die gesamte heutige Malerei. Die Illustrationen geben die Hauptwerke des Künstlers wieder.

Die Impressionisten

von

Emil Heilbut

38 Seiten Lex.-Format, mit 30 ganzseitigen Abbildungen M. 3.—

Verlag von Bruno Cassirer in Berlin W.

„... Es sind eigentlich Aphorismen oder, im antiken Sinne, Epigramme über die einzelnen impressionistischen Künstler, aber sie schliessen in sich alles Wesentliche ein, was heute über dieses Thema zu sagen ist ... Heilbut ist kein Lehrer. Er wendet sich, wenn man das Wort gebrauchen darf, an Geschmacksgenossen ... Heilbut sagt im Grunde nur immer: So und so ist es. Da es aber wirklich so ist, bedeutet das nicht wenig, zumal, da man Wort für Wort merkt, dieser Mann sagt kein Wort zu viel und könnte, wenn er es nötig hätte, jedes Wort belegen."

(Aus O. J. Bierbaum, Der Impressionismus und seine Kritiker.)

DIESEM HEFT LIEGT TITELBLATT UND INHALTSVERZEICHNIS DES IV. JAHRGANGES „KUNST UND KÜNSTLER" BEI

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG